DAS WISSEN
DER GEGENWART
40. BAND.

Geschichte der
Malerei
I.

Das Wissen der Gegenwart

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete.

Einzeldarstellungen aus dem Gesamtgebiete der Wissenschaft, in anziehender gemeinverständlicher Form, von hervorragenden Fachgelehrten Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz.

Jeder Band bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze. — Die Bände erscheinen in kurzen Zwischenräumen. — Elegante Ausstattung. — Schönes Papier u. grosser Druck. — Reich illustriert. — Druck u. Format aller Bände gleichmässig. — Jeder Band füllt ca. 15 Bogen. — Solider Leinwand-Einband.

Jeder Band ist einzeln käuflich und kostet gebunden nur 1 Mark = 60 Kr. = 1 Fr. 35 Cts.

Das von uns eingeleitete Sammelwerk:

„Das Wissen der Gegenwart"

durch dessen planmäßige Durchführung die Aufgabe gelöst werden soll, dem Gebildeten auf jedem einzelnen Gebiete wie auf dem Gesamtgebiete der Wissenschaft vom Standpunkte der heutigen Forschung aus befriedigende Aufklärung, Belehrung und Anregung zu bieten, wird hiermit der allgemeinen Teilnahme empfohlen. Für unsere Sammlung ist vorläufig ein Umfang von zwei bis dreihundert Bänden in Aussicht genommen, **von denen jeder einzelne ein Ganzes für sich**, zugleich aber einen Baustein zu einem Gesamtgebäude bilden soll. Bei dem Plane des Unternehmens haben wir jene Zweiteilung, welche als herrschende unverkennbar durch die moderne Wissenschaft hindurchgeht, zum obersten Einteilungsgrunde gemacht. Die **Naturwissenschaften** und die **historischen Wissenschaften**, die gleichsam wie glücklich gelegene Inseln immer mehr fruchtbares Land ansetzen und selbst widerstrebende Disziplinen an sich heranziehen, werden, wie sie im Leben der modernen Wissenschaft selbst die Herrschaft angetreten haben, auch in unserem Werke, welches dieses Leben klar abspiegeln will, die beiden großen Hauptgruppen der systematischen Einteilung bilden. Die rein abstrakten Wissenschaften, welche eine dritte Gruppe bilden könnten, werden wir keineswegs aus unserem Werke ausscheiden, aber nicht sowohl vom dogmatischen als vom historischen Standpunkte aus beleuchten. Und dies aus dem Doppelgrunde, weil in einem Teil dieser Wissenschaften, wie z. B. in der Mathematik, ein anderes Wissen als ein durchaus vollständiges Fachwissen nicht denkbar ist, während in einem andern Teile, wie in der Metaphysik, positive Wahrheit nur insoweit, als es auf innere Geschichte ankommt, zu bieten ist.

Wir bemerken nur noch, daß wir die **Länder- und Völkerkunde**, die als selbständige Wissenschaft immer bedeutsamer hervortritt und die naturwissenschaftlichen und historischen Elemente in sich schließt, in unserem Plane deshalb der großen Gruppe der historischen Wissenschaften angereiht haben, weil der Hauptgesichtspunkt, von dem die Methode dieser Wissenschaften ausgeht, nämlich die territoriale Abgrenzung, ein historischer ist.

Inhalt der erschienenen Bände:

Bd. 1. **Gindely, A.**, Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen.
I. 1618—1621: Der böhmische Aufstand und seine Bestrafung. 280 Seiten. Mit 3 Doppelvollbildern, 1 Vollbild u. 4 Porträts in Holzstich.

Bd. 2. **Klein Dr. Herm. J.**, Allgemeine Witterungskunde.
266 Seiten. Mit 6 Karten, 2 Vollbildern und 31 Abbildungen in Holzstich.

Bd. 3. **Gindely, A.**, Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen.
II. 1622—1632: Der niedersächsische, dänische und schwedische Krieg bis zum Tode Gustav Adolfs. 292 Seiten. Mit 10 Doppelvollbildern und 4 Porträts in Holzstich.

Bd. 4. **Taschenberg, Prof. Dr. E.**, Die Insekten nach ihrem Nutzen und Schaden.
304 Seiten. Mit 70 Abbildungen.

Bd. 5. **Gindely, A.**, Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen.
III. 1633—1648: Der schwedische und der schwedisch=französische Krieg bis zum westfälischen Frieden. 240 Seiten. Mit 9 Doppelvollbild. u. 3 Porträts in Holzstich.

Bd. 6. **Jung, Dr. Karl Emil**, Der Weltteil Australien.
I. Abtlg.: Der Australkontinent und seine Bewohner. 280 Seiten. Mit 14 Vollbildern, 24 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten in Holzstich.

Bd. 7. **Taschenberg, Dr. Otto**, Die Verwandlungen der Tiere.
272 Seiten. Mit 88 Abbildungen.

Bd. 8. **Jung, Dr. Karl Emil**, Der Weltteil Australien. II. Abtlg.: I. Die Kolonien des Australkontinents u. Tasmanien. II. Melanesien (I. Teil). 312 Seiten. Mit 19 Vollbildern, 29 in den Text gedruckten Abbildungen und 6 Karten in Holzstich.

Bd. 9. **Klaar, Alfred**, Geschichte des modernen Dramas in Umrissen.
320 Seiten. Mit 9 Porträts in Holzstich.

Bd. 10. **Becker, Dr. Karl Emil**, Die Sonne und die Planeten. 308 S. Mit 68 Abbildungen.

Bd. 11. **Jung, Dr. E.**, Der Weltteil Australien.
III. Abtlg.: I. Melanesien (II. Teil). II. Polynesien (I. Teil). 304 Seiten. Mit 27 Vollbildern und 31 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 12. **Gerland, Dr. E.**, Licht und Wärme.
320 Seiten. Mit 4 Porträts und 126 Figuren in Holzstich.

Bd. 13. **Jung, Dr. Karl Emil**, Der Weltteil Australien.
IV. Abtlg.: I. Polynesien (II. Teil). II. Neuseeland. III. Mikronesien.
276 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 35 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 14. **Der Weltteil Afrika I. Hartmann, Prof. Dr. R.**, I. Abyssinien und die übrigen Gebiete der Ostküste Afrikas.
312 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 63 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 15. **Jung, Jul.**, Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit I.
298 Seiten. Mit 9 Vollbildern und 70 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 16. **Peters, Prof. Dr. C. F. W.**, Die Fixsterne. 176 Seiten. Mit 69 Abbildungen.

Bd. 17. **Jung, Jul.**, Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit II.
280 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 63 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 18. **Schultz, Prof. Dr. A.**, Kunstgeschichte I.
284 Seiten. Mit 38 Vollbildern und 120 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 19. **Der Weltteil Europa I. Willkomm, Dr. Moritz**, Die pyrenäische Halbinsel I.
260 Seiten. Mit 26 Vollbildern und 14 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 20. **Lehmann, Paul**, Die Erde und der Mond.
280 Seiten. Mit 6 Vollbildern und 59 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 21. **Schultz, Prof. Dr. A.**, Kunst und Kunstgeschichte II.
262 Seiten. Mit 44 Vollbildern und 42 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 22. **Der Weltteil Amerika I. Ochsenius, C.**, Chile. Land und Leute. 268 Seiten. 28 Vollbildern, 59 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten in Holzstich.

Bd. 23. **Meyer von Waldeck**, Rußland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche.
282 Seiten. Mit 27 Vollbildern und 51 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 24. **Der Weltteil Afrika II. Hartmann, Prof. Dr. R.**, Die Nilländer.
224 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 65 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 25. **Wirth, Max**, Das Geld. 224 Seiten. Mit 103 Abbildungen.

Bd. 26. **Hopp, E. O.**, Geschichte der Vereinigten Staaten von Nord=Amerika I.
232 Seiten. Mit 50 Abbildungen.

Bd. 27. **Valentiner**, Kometen und Meteore. 240 Seiten. Mit 62 Abbildungen.

Bd. 28. **Waßmuth, Prof. A.**, Die Elektrizität und ihre Anwendung.
196 Seiten. Mit 119 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 29. **Der Weltteil Afrika III. Falkenstein, Dr. J.**, Afrikas Westküste.
218 Seiten. Mit 79 in den Text gedr. Abbild.

Bd. 30. **Geschichte des Kunstgewerbes. I. Blümner, Prof. Dr. H.**, Das Kunstgewerbe im Altertum. 270 Seiten. Mit 133 in den Text gedr. Abbildungen.

Bd. 31. **Der Weltteil Europa II. Willkomm, Dr. M.**, Die pyrenäische Halbinsel II.
244 Seiten. Mit 11 Vollbild. und 27 in den Text gedr. Abbildungen.

Bd. 32. **Geschichte des Kunstgewerbes. III. Schorn**, Die Textilkunst.

Folgende Bände sind in Vorbereitung und werden in rascher Reihenfolge erscheinen:

Behaghel, Dr. Otto, Die deutsche Sprache.
Bernstein, Prof. Dr. Julius, Naturkräfte.
Brosien, Karl der Große.
Detleffsen, Dr. E., Wie wächst die Pflanze?
Egli, Prof. Dr. J. J., Die Schweiz. (Mit Abbildungen.)
Elsas, Der Schall.
Fournier, Prof. A., Napoleon I. (Eine Biographie.)
Fritsch, K. v., Prof. Dr., Geschichte der Tierwelt. (Mit Abbildungen.)
Fritsch, Prof. G., Südafrika. (Mit Abbildungen.)
Geschichte der Malerei.
I. Geschichte der deutschen Malerei.
II. Geschichte der niederländischen Malerei von Dr. A. von Wurzbach.
III. Geschichte der italienischen Malerei von Prof. Dr. Janitschek.
IV. Geschichte der spanischen, französischen und englischen Malerei.
Geschichte der Architektur.
I. Die Baukunst des Altertums.
II. Die Baukunst des Mittelalters.
III. Die Baukunst der Renaissance.
IV. Die Baukunst der Neuzeit.
Gindely, Prof. A., Albrecht von Waldstein. (Eine Biographie.)
— Gustav Adolf, König von Schweden. (Eine Biographie.)
Graber, Prof., Dr., Die mechanischen Werkzeuge und Einrichtungen der Tiere.
— Die Hauptpläne der tierischen Organisation.
Hansen, Die Ernährung der Pflanze.
Hartmann, Prof. Dr. R., Madagaskar.
Kirchhoff, Prof. Dr. A., Bilder aus der Völkerkunde. (Mit Abbildungen.)
Kretzschmar, Dr. H., Geschichte der Oper. (Mit Abbildungen.)
Krümmel, Dr. Otto, Der Ozean und die Binnenmeere. (Mit Abbildungen.)
Kugler, Geschichte des deutschen Volkes.
Lorenz, Die Revolutionen von 1848—49.
Lippert, Jul., Allgemeine Culturgeschichte in Einzeldarstellungen.
Nüßlin, Prof., Das Tierleben unserer Seen und Flüsse.
Ochsenius, Bolivia und Peru. Schilderung von Land und Leute. (Mit Abbildungen.)
Pinner, Prof. Dr., Die Gesetze der Naturerscheinungen.
Proskauer, Dr. B., Beleuchtungsstoffe. (Mit Abbildungen.)
Rein, Prof., Dr., Marocco. (Mit Abbildungen.)
Schaßler, Dr. Max, Ästhetik.
Schütz, Friedr., Geschichte Österreichs von 1848—1870.
Sell, Prof. Dr., Das Wasser. (Mit Abbildungen.)
Sellin, Brasilien.
Semper, Dr. H., Geschichte der Plastik. (Mit Abbildungen.)
Studer, Prof., Allgemeine Tiergeographie. (Mit Abbildungen.)
Taschenberg, Dr. Otto, Bilder aus dem Tierleben.
Toula, Prof. Dr. F., Die Erde als Weltkörper (Relief, ihr Inneres, ihre Entstehung 2c.). (Mit Abbildungen.)

Fortsetzung am Schluß des Buches.

Geschichte der holländischen Malerei

von

Dr. Alfred von Wurzbach.

Mit 71 in den Text gedruckten Abbildungen.

Leipzig: G. Freytag. 1885. Prag: F. Tempsky.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Illustrationen.

Einleitung.

Verschiedene Umstände haben in den letzten Dezennien die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums auf die holländische Malerschule gelenkt. Vordem nur dem Kunstfreunde und dem Gemäldesammler näher bekannt, sind die Namen und Hauptwerke der großen Meister ihrer Blüteepoche heute jedem Gebildeten geläufig.

Diese Thatsache findet wohl in der momentanen Richtung des künstlerischen Geschmackes unserer Zeit zunächst ihre Erklärung. Nach mannigfachen Verirrungen, nach Jahrhunderte währendem Hin- und Herschwanken zwischen der Antike und Raphael, ist man endlich zu der Überzeugung gelangt, daß weder jene noch dieser den Kanon für künstlerische Schöpfungen abgeben dürfen, sondern daß einzig und allein aus dem selbständigen Studium der Natur originelle Produktivität erwachsen könne.

Zur klaren Erkenntnis dieses Axioms tragen die Entwickelungsphasen der holländischen Schule wesentlich bei, und sie machen die Aufgabe, durch tiefere Untersuchung und Darstellung des genetischen Prozesses dieser künstlerischen Epoche, die Richtigkeit dieses Satzes zu erweisen, doppelt lohnend und interessant.

Die holländische Malerschule hat die größten Kunstwerke hervorgebracht zu jener Zeit, da sie der Antike und den italienischen Meistern den Rücken kehrte; sie geriet in den kläglichsten Verfall und produzierte die jämmerlichsten Verirrungen, so wie sie in den künstlerischen Produkten vergangener Tage und fremder Nationen ihre Inspirationen suchte. In ihren engen, abgeschlossenen Grenzen zeigt sie deutlich, daß sich die Kunst nur dann

zum Höchsten erheben könne, wenn sie die Natur unter ihren Füßen fühlt, und ohnmächtig hinsinkt, wenn sie diesen Boden verläßt.

Dies ist das Grundgesetz der künstlerischen Produktion; es ist so einfach wie irgendeines der großen Naturgesetze und teilt mit ihnen das Schicksal jahrhundertelang verkannt und geleugnet worden zu sein. Die gesamte philosophierende Ästhetik ist eine Kette von Irrlehren und haltlosen Trugschlüssen, so lange sie den bildenden Künsten irgend ein Ideal vorhalten will; denn was sich auch der menschliche Geist als ein solches ersinnen und konstruieren mag, es kann nur ein, dem individuellen Geschmacke des Einzelnen entsprechendes Wahngebilde sein; was aber die Natur in ihrer Fülle bietet, bleibt schön für jedermann und in alle Ewigkeit. Dies haben die Holländer des 17. Jahrhunderts erkannt, und jedes Volk, welches eine künstlerische Blüteepoche erlebte, arbeitete, wenn auch unbewußt, in Erkenntnis dieses Gesetzes; nur für das hypergelehrte Jahrhundert der Renaissance, für die Professoren der französischen Akademie und für unsere jüngsten Tage, hat die Klugheit etwas besseres zu finden gewußt.

Wenn wir die holländische Schule durch alle Phasen begleiten, welche sie in vier Jahrhunderten durchgemacht hat, werden wir die Beweise für das Gesagte vollkommen erbracht haben.

Wir müssen zuvor einen flüchtigen Blick auf die Geschichte des Landes werfen. Das politische Territorium des Königreiches der Niederlande umfaßt heute die elf Provinzen: Nordbrabant mit der Hauptstadt Herzogenbusch, Geldern mit Arnheim, Südholland mit Haag, Nordholland mit Amsterdam, Zeeland mit Middelburg, Utrecht mit Utrecht, Friesland mit Leeuwarden, Oberyssel mit Zwolle, Gröningen mit Gröningen, Dronthe mit Assen, Limburg mit Mastricht und außerdem die Landschaft Luxemburg. Die Sprache des Landes ist germanischen Stammes und entwickelte sich bereits im 13. Jahrhundert als Schrift-

sprache; ihr Geist und die meisten Wortstämme sind deutsch, zum Unterschiede von dem Wallonischen in Belgien, welches eine keltisch-fränkisch-römische Sprache und mit dem Französischen verwandt ist. Diese Umstände sind wichtig, denn sie bedingen die schon früh vorhandenen Rassenunterschiede der nördlichen und südlichen Provinzen, welche allerdings erst durch die verschiedene konfessionelle Richtung und den Unabhängigkeitskrieg zum Ausbruch gelangen.

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts waren Holland und Belgien unter burgundischer Herrschaft vereinigt. Im Jahre 1477 kamen sie durch die Heirat Marias von Burgund, der Tochter Karls des Kühnen, des letzten Herzogs von Burgund, mit dem damaligen Erzherzog, späteren Kaiser Maximilian I., an das Haus Habsburg, und wurden im Jahre 1512 dem zehnten sogenannten burgundischen Kreise des deutschen Reiches einverleibt. Maria von Burgund und ihr Gatte Maximilian hatten noch heftige Kämpfe mit den mächtigsten Vasallen, den Bischöfen von Utrecht, den Herzögen von Geldern und den Grafen von Holland auszufechten. Erst Kaiser Karl V. vereinigte seit 1543 sämtliche Niederlande unter seinem Zepter. Unter seinem Sohne und Nachfolger, Philipp II. von Spanien, und der Statthalterschaft Albas in Brüssel (1568) begann jener denkwürdige achzigjährige Kampf mit der spanischen Monarchie, welcher zur Lostrennung der nördlichen Provinzen und zur Bildung der Republik führte.

Es ist überflüssig hier die wichtigsten Momente des Befreiungskrieges, die jedermann aus Geschichte und Dichtung hinlänglich bekannt sind, zu berühren, oder des Prinzen Wilhelm von Nassau-Oranien zu gedenken, unter dessen Führung die Befreiung der Provinzen erfolgte. Er fiel am 10. Juli 1584 durch Mörderhand zu Delft und sein Sohn Moritz von Nassau setzte das Werk fort. Wir erwähnen diese Ereignisse nur, weil die Kunstgeschichte mit der politischen Hand in Hand geht, und wenn es auch der Gegenwart oft unbewußt ist, unter welchem Zeichen

sie lebt, bei dem Überblick historischer Epochen zeigen sich die politischen Faktoren in ganz eigentümlichem Lichte. Nirgends erscheinen die künstlerischen Verhältnisse durch die politische Geschichte so genau markiert als in Holland. So lange die Provinzen unter burgundischem Zepter vereinigt sind, ist es schwer die holländische Kunst von der flämischen zu scheiden, und nahezu unmöglich ist es eine selbständige künstlerische Thätigkeit in Holland nachzuweisen, und als solche zu charakterisieren; einerseits deshalb, weil die wichtigsten Denkmäler in den furchtbaren Kriegen, welche das Land verwüsteten, zerstört wurden, andererseits weil die Urkunden verloren gegangen sind, welche darüber Aufschluß geben könnten. Der Gesamtcharakter war aber gewiß ein dem flämischen verwandter, denn auch im Volksgeiste waren die Unterschiede, welche später so deutlich zutage treten, noch nicht in so entscheidender Weise zum Ausdruck gelangt. Die Kunst entwickelte sich selbständig in ihren nationalen Grenzen, unbeirrt von fremden Einflüssen und fremden Elementen.

Merkwürdigerweise ändert sich aber der ganze Charakter der Kunst, für Belgien sowohl wie für Holland, unter der habsburgischen Herrschaft. Sofort macht sich eine eigentümliche Wanderlust fühlbar, die gewiß nur wenig mit dem römischen Königtume des habsburgischen Kaiserhauses zu schaffen hat, aber der Ruhm Raphaels und Michel Angelos dringt über die Alpen bis an die Gestade der nördlichen Meere, und noch vor diesem, der märchenhafte Zauber der Antike, der Ruhm der zahllosen, gerade um diese Zeit, mit Beginn des 16. Jahrhunderts, dem Schoße der Erde entrissenen kostbaren Kunstwerke des Altertums; diese locken die Künstler scharenweise nach Italien. Dort werden sie plötzlich vertraut mit den Werken der griechischen und italienischen Kunst, sagen sich von ihrem schlichten Naturalismus los, imitieren die, ihren begrenzten nationalen Individualitäten ganz fremden Formen der Antike und des Cinquecento und verfallen in Maniriertheit und Unwahrheit. Diese Erscheinung heißt die Renaissance, und wenn sie auch für andere Länder, beispiels-

weise für Frankreich und Deutschland, anfänglich wie ein belebender, erfrischender Hauch wirkte, für die niederländische Kunst ist sie ein Pesthauch gewesen, der allen gesunden schöpferischen Sinn erstickte und sich auch denjenigen mitteilte, die zu Hause geblieben waren, und die Wunder der südlichen Kunst nicht einmal mit eigenen Augen geschaut hatten. Nur wenige Individualitäten waren stark genug, dem Zuge der Zeit, dem Manierismus der Mode Widerstand zu leisten.

Dieser Wanderzug nach Rom dominiert bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts, bis das bedeutendste politische Ereignis im Lande, der Abfall der vereinigten Provinzen von der spanisch-habsburgischen Herrschaft, wie mit einem Zauberschlage das Nationalbewußtsein des Volkes weckt. Von da an datiert die Blüteepoche der holländischen Kunst. Sie währt nahezu ein Jahrhundert. Allmählich aber gewinnen dieselben Geister wieder die Oberhand, welche schon vordem die künstlerische Entwickelung der Nation gehemmt hatten. Nur kommt jetzt der schädliche Einfluß von Frankreich herüber und der Ruhm der französischen Akademie ist es, der die Künstler in Belgien und Holland nicht mehr schlafen läßt. Der Kultus der Antike, Raphaels und Michael Angelos, zu dem sich noch die Verehrung für Poussin gesellt, wird nun in speziell zu diesem Zwecke gegründeten Akademieen und Kunstschulen genährt, der holländische Naturalismus verliert endlich der Mode gegenüber so sehr allen Halt, daß Meister wie Rembrandt ihren Ruhm in ihrem eigenen Vaterlande überleben. Am Anfange des 18. Jahrhunderts sehen wir auch in Holland die Kunst nur mehr durch handwerksmäßige Produktionen oder durch akademische Mittelmäßigkeit repräsentiert. Was noch später folgt, lohnt nicht mehr die Mühe verzeichnet zu werden. Hier und da arbeiten noch einzelne Meister, welche bemüht sind die Traditionen der alten Zeit aufrecht zu halten, aber sie finden keine Gnade mehr vor den Augen des Publikums, und ein Meister wie Hobbema, dessen Bilder heute mit hunderttausend Franken bezahlt werden, stirbt in den dürftigsten, kläg-

lichsten Verhältnissen und unvermögend durch seines Pinsels Arbeit sein tägliches Brot zu erwerben.

Die Manier der Modemaler ist süßlich, fade, geleckt, und van der Werff genießt ein Ansehen als Künstler, dessen kein Meister der Blüteepoche teilhaft geworden. Seine übrigen Zeitgenossen ermangeln jeglicher Erfindungsgabe: die Technik ist kleinlich und die Inspiration, die Generationen hindurch ihren Ursprung in den Werken anderer suchte, ist vollends bankrott geworden. Es existiert keine Schule mehr, sondern nur einzelne Künstler, die jeden Zusammenhang mit ihren berühmten Vorfahren so vollständig verloren haben, daß sie nicht einmal mehr über die technischen Kunstgriffe verfügen, welche ihren Werken eine gewisse temporäre Dauer sichern würden.

I. Die Entwickelungsmodalitäten der holländischen Kunst.

Klima. — Lebensgewohnheiten. — Die Erfindung der Ölmalerei. — Einfluß der Kirche auf die Formenbildung. — Einfluß politischer Verhältnisse. — Gildenwesen. — Akademieen.

Man hat vordem die naturalistische Richtung der niederländischen Kunst aus vielerlei Ursachen zu erklären versucht und hierüber eine gute Anzahl unhaltbarer Ansichten entwickelt. Heute wird sich wohl niemand mehr die Mühe geben, für natürliche und selbstverständliche Erscheinungen eine außernatürliche Ursache zu suchen; die naturalistische Richtung der holländischen Malerei ist nur der normale, naturgemäße Weg, den die künstlerische Thätigkeit jeder Nation einschlagen wird, so lange ihr nicht von außen her fremde Elemente gewaltsam zugeführt werden. Der Weg, den die Kunst in Holland machte, ist natürlich, bewundenrungswürdig ist es nur, daß sich gerade auf diesem kleinen Landstriche eine solche Masse von Talenten entwickelte. Diese

Erscheinung hat gewiß ihre bestimmten Ursachen, denn die Begabung eines ganzen Volkes für die Kunst und speziell für eine Richtung derselben, die Malerei, muß mit nachweisbaren Momenten zusammenhängen.

Wir sind nicht in der Lage, daraufhin die nordischen Volksstämme zu prüfen, auch nicht zu entscheiden, warum gerade dort, auf den reizlosen holländischen Dünen die größten Landschaftsmaler das Licht der Welt erblickt haben. Eine Thatsache ist es aber, daß dies geschah, und wir können, nachdem wir die künstlerische Empfänglichkeit der Niederländer konstatiert haben, nur jene Umstände hervorheben, welche ihre Richtung beeinflußten und ihre Entwickelung förderten.

Als solche spielen Klima und Lebensgewohnheiten für den ersten Blick eine nebensächliche, bei näherer Untersuchung eine sehr große Rolle. Das Klima, welches den Holländer zwingt, einen großen Teil des Jahres in seiner Wohnung zu verbringen, veranlaßt ihn, bei angeborenen, künstlerischen Anlagen sein Heim traulich und wohnlich einzurichten. Da das ganze Leben im Hause dahingeht, gewinnt das Innere desselben besondere Wichtigkeit. Unter dem südlichen Himmel Italiens wird die Kunst in den großen, lichthellen Sälen und Galerieen und an den Wänden öffentlicher Gebäude zur Freskomalerei, in den Niederlanden findet sie ihr dankbarstes Objekt vom Anfange an in dem kleinen Staffeleigemälde.

Dieser Umstand bedingt naturgemäß die technische Entwickelung. Malmittel, welche in dem milden Italien die Jahrhunderte überdauern konnten, würden sich unter dem rauheren, veränderlichen Himmel des Nordens in der kürzesten Zeit als unzulänglich erwiesen haben. Die Niederländer, die um so viel früher als ihre Kunstgenossen im Süden die Erfahrung machten, daß ihre Werke der Zeit und den Einflüssen der Witterung nicht standhalten können, dachten auch um so viel früher darüber nach, wie dieselben durch entsprechende Vorkehrungen vor dem Verderben geschützt werden könnten. Van Mander, der erste

niederländische Kunsthistoriker, berichtet zwar, daß die älteste Technik der Tafelmalerei, die Behandlung der Farben mit Leim und Eiweiß aus Italien nach den Niederlanden gekommen sei. Die Niederländer hätten in diesem Falle von den Italienern gelernt, eine Fläche überhaupt haltbar mit Farbe zu bedecken, was nicht sehr wahrscheinlich klingt. Sicher ist es dagegen, daß die Brüder van Eyck die Erfindung machten, mit Ölfarben naß in naß zu malen, oder daß sie wenigstens jene moderne Malweise erfanden, welche gegenüber der alten Temperamalerei so viel voraus hat, daß man in der That von da an den Beginn einer ganz neuen Epoche der Kunst fixieren kann. Diese Entdeckung der van Eyck ist insbesondere aus dem Grunde wichtig, weil erst durch dieses neue Verfahren der Charakter der Malerei ein wirklich künstlerischer wurde. Ehe die van Eyck dieses, ziemlich naheliegende Geheimnis entdeckten, war die Malerei flach und schattenlos. Die Körper konnten die zu ihrer vollen Durchbildung nötige Modellierung nicht erhalten, da die Farbenskala der Temperamalerei eine weit beschränktere ist als die der Ölfarben und mit ihr jene zahllosen Abstufungen und Abtönungen der Farbe nicht zu erzielen sind, welche mit der Ölfarbe so leicht erreicht werden. Die ganze Malerei in Temperafarben war sowohl in Italien als in den Niederlanden nur eine in längeren Pausen kunstgerecht ausgeführte Anstreicherei. Daß diese wesentliche Verbesserung der Malweise aber von den Niederlanden nach Italien gebracht wurde, unterliegt keinem Zweifel.

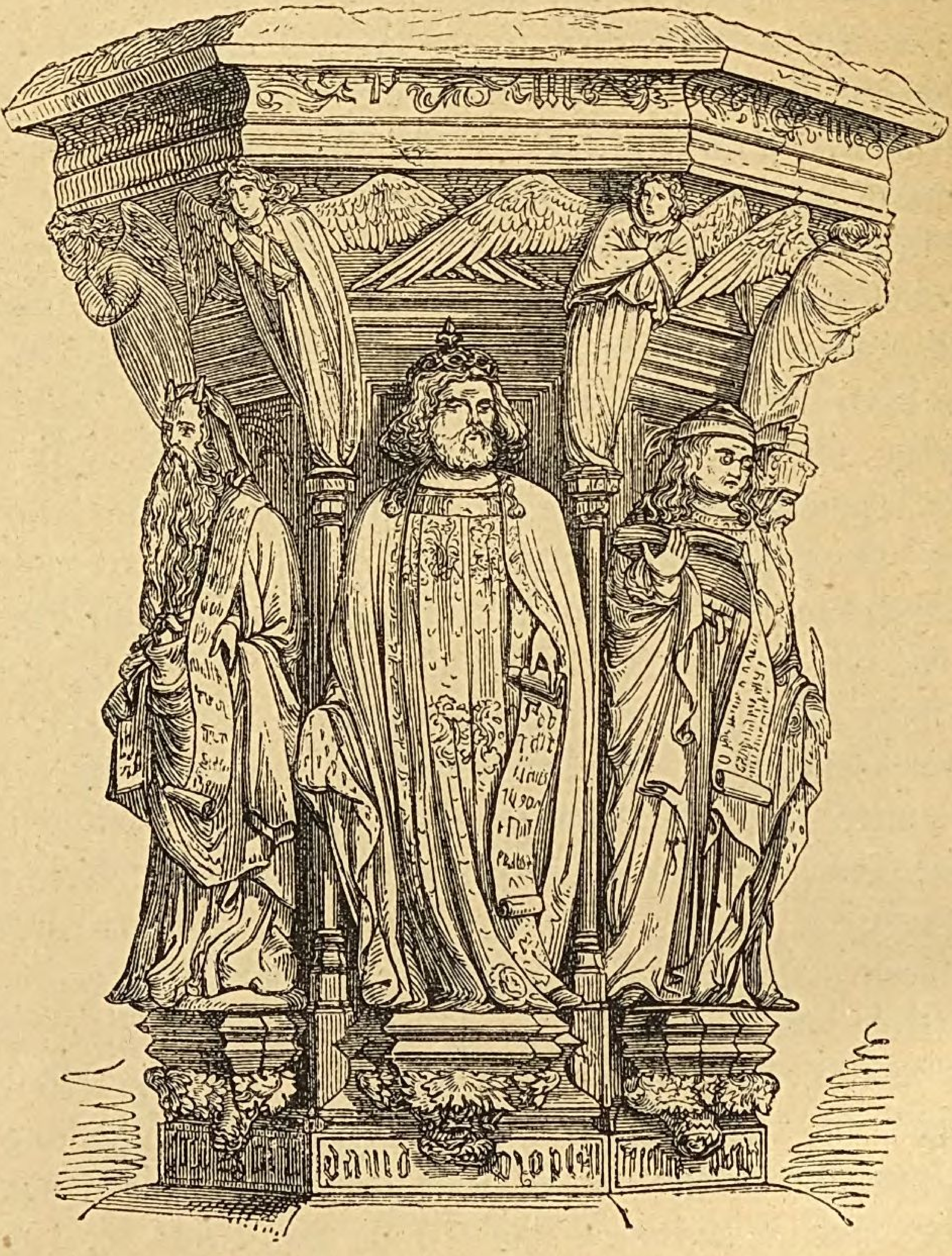
Die Bestimmung der Gemälde für den geschlossenen, oft recht dürftig beleuchteten Raum, nötigte aber den Maler überdies ganz besondere Sorgfalt auf das Kolorit zu verwenden. Die Farbe mußte tief, satt und leuchtend sein, um volle Wirkung auszuüben. Der Künstler war daher genötigt, bei seinen Arbeiten die Lichtwirkung zu erhöhen oder künstlich zu verstärken. Daraus erklären sich die eigentümlichen Beleuchtungseffekte holländischer Gemälde, und wen es interessiert über die, in holländischen Malerateliers üblichen Kunstgriffe näheres zu erfahren,

der möge sie in Hoogstraatens Werk „Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst“ nachlesen. Hoogstraaten war einer der begabtesten Schüler Rembrandts, jenes Meisters, in welchem die holländische Kunst ihren Höhepunkt erreichte, und welcher dem Lichteffekte den größten Zauber zu verleihen wußte.

Im frühen Mittelalter, in welcher Zeit die religiösen Ideeen die für die künstlerische Thätigkeit allein maßgebenden gewesen, beherrscht die Architektur die sämtlichen übrigen Künste, denn sie zumeist macht sie schöpferisch und bezahlt sie. Sie zwingt der Skulptur und der Malerei ihre Gesetze auf, und beide fügen sich ihren Formen. Die Figuren werden übermäßig lang und schlank, denn sie müssen in den hohen Spitzbogennischen Platz finden oder sich den Pfeilern anschmiegen. Dieses künstlerische Notgesetz wird eine Zeitlang zum Kanon, nach welchem die Maler unwillkürlich wie nach gegebenen Proportionsregeln arbeiten. Aber allmählich lernt der Künstler sehen, er vergleicht die konventionell gebildeten, überlangen Gestalten mit den Formen der ihn umgebenden Welt und verläßt die Regel sobald er nicht mehr gezwungen ist ihr zu gehorchen. Er hat allerdings, aus der Gewohnheit die Skulpturen zu bemalen, die Formen dieser unter architektonischen Gesetzen gebildeten Gestalten auch in seine Tafelgemälde hinübergenommen; aber die Gesetze der Bewegung, die ihn veranlaßten den lebendigen Körper zu studieren, nötigten ihn sofort, auch auf die richtigen Proportionsverhältnisse Bedacht zu nehmen. Wir kennen nur sehr wenige niederländische Gemälde, welche älter sind als die Werke der van Eyck, und auch diese tragen die obenerwähnte überlange Unbeholfenheit im größeren oder geringeren Maße zur Schau. Es ist aber kaum anzunehmen, daß erst die van Eycks die richtigen Proportionsverhältnisse wahrgenommen und zur Anwendung gebracht hätten. Sie waren schon weit früher bekannt und geläufig, und wir erinnern beispielsweise an den berühmten Mosesbrunnen der Karthause zu Dijon, der um das Jahr 1399 von dem Niederländer Claas Sluter, ausgeführt wurde, und

dessen Figuren das glänzendste Zeugnis geben, daß auch die Bildhauerei sich damals schon von allen konventionellen Formen freigemacht und zum großartigsten Naturalismus durchgerungen

Fig. 1.



Der Mosesbrunnen zu Dijon. (Nach Lübke.)

hatte. Schon am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ist in ihren Arbeiten eine Vollendung und Hoheit der Form nachzuweisen, die spätere Meister nie übertroffen haben.

Es ist selbstverständlich, daß der Künstler in einer Zeit,

welcher historische Studien noch ganz fern liegen, seine Handlung stets in die unmittelbare Gegenwart überträgt, und daß er demzufolge die geschilderten Personen mit der zeitgenössischen Tracht bekleidet. Man ist nicht selten geneigt, diesen Umstand als einen Nachteil der niederländischen Kunst gegenüber der italienischen anzusehen, welcher eine ideale Gewandung zu konstruieren aus ihrer Kenntnis der Antike möglich war. Die Werke der niederländischen Kunst sind demnach fortwährende kostümliche Anachronismen, denn sie kleidet die Figuren der Legenden und Evangelien in jene Gewänder, die den Künstlern aus den festlichen Aufzügen, dramatischen Spielen und Mysterien bekannt und formgerecht gewesen, demnach etwas phantastisch, aber doch nur nach landesüblicher Sitte. In die Versuchung den nackten Körper zu malen gerät der Künstler nicht leicht, denn er hat keine Gelegenheit ihn zu sehen und zu studieren. Die Niederlande erfreuen sich nicht jenes günstigen Klimas wie Griechenland und Italien, und der nackte Körper, welcher den Griechen der Vorwurf für die größten Meisterwerke war, ist der älteren niederländischen Kunst nahezu etwas ganz Unbekanntes. Auch die vom Christentume gepredigte Keuschheit war der Darstellung des Nackten nicht günstig. In den mittelalterlichen Gebäuden sind die Statuen daher in der Regel bekleidet, ja die ersten Jahrhunderte der christlichen Kunst bekleideten selbst den Heiland am Kreuze, und die erste Darstellung nackter Menschlichkeit werden wohl die beiden Gestalten Adams und Evas in den Flügelbildern des Genter Altarwerkes sein. Wie genau und ängstlich die van Eycks hierbei der Natur folgten, belehrt der erste Blick; er überzeugt uns aber auch, daß der Künstler, der diese Gestalten treu nach dem Leben schuf, noch nie ein griechisches Bildwerk gesehen hatte, denn er hätte sonst gewiß nicht mit solcher Treue die nichts weniger als schönen Formen seiner Eva in seinem Werke verewigt. Aber so wie das nächste Weib, welches er bewegen konnte ihm als Modell zu dienen, vor ihm stand, genau so hat er abgemalt; van Eyck hatte keine Ahnung von sogenannter Idealisierung.

Gegenstand der Darstellung waren für die ältere Kunst zumeist nur Porträts, Heiligenbilder und einzelne Gestalten oder Gruppenbilder von Heiligen. Erst im 16. Jahrhundert finden die Landschaft, das Historien- und Genrebild seine Vertreter; das Stoffgebiet der Mythologie, in welcher nackte Körper eine Rolle spielen, ist bis zu Beginn des großen Wanderzuges nach Italien, der niederländischen Kunst vollends fremd. Die ganze antike Fabelwelt, der unerschöpfliche Born für die Künstler der Renaissance, ist den alten Niederländern eine terra incognita, mit ihr auch jene notwendige Kenntnis der Anatomie, welche die Behandlung des Nackten erfordert. Als hätte aber die Kunst des Nordens gefühlt, daß ihr etwas fehle, wofür ein Ersatz geboten werden müsse, verwendete sie die größte Sorgfalt auf die Darstellung der Stoffe, und erreichte hierin eine Vollkommenheit wie keine andere Schule. Dieses Bemühen, das äußere Beiwerk mit Meisterschaft wiederzugeben, ist ein die niederländische Kunst bezeichnender Charakterzug, der ihr bis in die Tage ihres Verfalls anhaftet, und denselben gewissermaßen auch beschleunigen half.

Bei diesem Bemühen, die Äußerlichkeiten und das Beiwerk mit der größten Sorgfalt zu schildern, vergißt die Kunst jedoch nicht, auf den Ausdruck des Gemütslebens Sorgfalt zu verwenden. Die außerordentliche Vollendung, welche die Porträtmalerei in den Niederlanden, und die Meisterschaft, welche sie erlangt, das Gemütsleben des Individuums aus seiner Physiognomie herausfühlen zu lassen, bieten hinreichenden Ersatz für den Mangel an sinnlichem und gefälligem Reiz körperlicher Schönheit, den auch der begeistertste Verehrer holländischer Bildwerke zugeben wird. Die Welt des Schönen, für uns mit den Schöpfungen griechischer und italienischer Kunst bevölkert, ist den Holländern unbekannt. Sein Schaffens- und Stoffgebiet ist die ihn umgebende sinnliche Welt, und diese liegt weit ab von allem, was wir nach unseren reicheren Begriffen schön nennen.

Der mächtige Einfluß religiöser Anschauungen wird in den

Niederlanden auch in anderer Weise noch fühlbar. Bis zur Reformation waren die behandelten Stoffe, wie schon erwähnt, meist religiöse Vorwürfe, den Evangelien oder den Legenden entlehnt. Die katholische Kirche war und blieb in allen Gemeinwesen, in welchen sie dominierte, ein Faktor, der den mächtigsten Einfluß auf die Entwickelung der Kunst ausübte. Mit dem Eindringen der Reformation, und später mit dem Abfalle der vereinigten Provinzen, ändert sich aber das Stoffgebiet der holländischen Malerei. Die protestantische Kirche übt nicht den geringsten Einfluß mehr auf die Kunst, ja sie verdrängt die Gemälde und bildlichen Schmuck jeder Art aus den Kirchen, sie beraubt die Kirchen in feindseligster Weise ihrer Kunstschätze, und eine ungeheure Anzahl der kostbarsten Werke ist in den furchtbaren Bilderstürmen des Jahres 1566 verbrannt, zertrümmert und vernichtet worden. Nur wenige der berühmtesten Tafelgemälde und Diptychen konnten vor der Wut des Pöbels gerettet und in Sicherheit gebracht werden. Der Widerwille aber, den der Bilderschmuck den Reformierten in den Kirchen einflößte, hinderte sie glücklicherweise nicht, der Kunst andere, nicht weniger dankbare Räume zu öffnen, in welchen sie sich nach Vermögen ausbreiten konnte. Auch dieser Umstand bedingt die Richtung der holländischen Kunst. Sie widmet sich, wie in keinem anderen Lande, der Verewigung jener Männer, welche für das Vaterland gekämpft oder in anderer Weise verdienstlich und ersprießlich für dasselbe gewirkt haben. Es entstehen jene hundert und hundert wandgroßen, imposanten Regentenbilder, Schützenstücke, Gesellschaftsporträts der Vorsteher der verschiedensten humanitären Institute, welche die Sitzungssäle und Festräume der zahllosen Korporationen, Innungen und Stiftungshäuser schmücken. Diese Art von Kunstwerken ist Holland ausschließlich eigentümlich, und sie bilden seine unerreichten Glanzpunkte; sie sind ebenso kostbar und bedeutend, wie irgendein die Wände des Vatikans oder eines beliebigen italienischen Palastes schmückendes Freskogemälde. Die veränderten modernen Lebensgewohnheiten unserer Zeit

haben sie meist aus jenen Lokalitäten, für welche sie ursprünglich bestimmt waren, entfernt und in die Museen verwiesen, wo sie nicht mehr jene Wirkung üben können, wie vordem; aber in vielen Stiftungshäusern sind sie noch heute am Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung, und dort sind sie so bedeutend in ihrer Art, wie nur irgend ein Werk, welches wahres künstlerisches Bedürfnis und die Inspiration des Genies ins Leben riefen. Wenn die Reformation alle Bildwerke aus den Kirchen verbannte, so öffnete sie der Kunst zum Ersatze die Säle der Rathäuser, und bietet ihr ein Heim in allen Räumen, welche der Beratung, dem frohen häuslichen Leben und dem Vergnügen gewidmet sind.

Die Kunst wird auch durch diese Umstände in der Wahl ihrer Stoffe beeinflußt, denn niemand wird besonderes Verlangen danach tragen, sich das blutige Martyrium eines Heiligen in sein Speisezimmer zu hängen. Die natürliche Neigung des Holländers zum bequemen Lebensgenusse, sein Behagen an Trank und Speise schufen all die Stilleben und Fruchtstücke der de Heems, van Beyeren, Heda u. a., die Eß- und Trinkgelage der Ostade, Jan Steen und Brouwer. Die Ungezwungenheit und Freiheit seines gesellschaftlichen Verkehrs läßt ihn keinen Anstoß finden an Nachbildungen des Natürlichen, die in so freier Weise, wie dies in den Werken der Niederländer geschieht, nirgends wieder ihre Darstellung finden.

Es würde aber zu weit führen, all den einzelnen Motiven nachzugehen, welche für die Entwickelung der holländischen Kunst von Bedeutung und Wichtigkeit sind; nur einigen Umständen müssen wir speziell noch Rechnung tragen; zu diesen gehörten die politische Sonderstellung der einzelnen Provinzen, die Vorrechte des Bürgertums und die Privilegien der Zünfte.

Die Niederlande bildeten kein Staatengebiet mit zentralisierender Verwaltung, sondern eine föderalistische Verbindung einzelner Provinzen. Die Künstler empfingen Förderung und Anregung nicht von einer großen Residenz oder einer auf Entwickelung der Kunst und Industrie bedachten Zentralstelle, son-

dern von einer sehr bedeutenden Zahl großer, reicher, blühender Stadtgemeinden zugleich. Die künstlerische Entwickelung geht nicht allein von den Herzogen von Burgund, oder den Grafen von Holland, einer mächtigen Stadt wie Gent, oder einem bedeutenden Künstlerpaare wie die van Eycks allein aus, sondern von vielen Vornehmen und Reichen, von vielen Städten und zahlreichen Zeitgenossen, deren Namen und Werke uns zum größten Teile verloren gegangen, die aber mit den Brüdern van Eyck zugleich und wohl vor ihnen thätig gewesen sein müssen.

Die Maler und Bildhauer, die in Belgien bis zum vierzehnten Jahrhunderte, in holländischen Städten auch noch viel später, größeren Handwerkergilden einverleibt waren, erlangten allmählich selbständige Rechte und bildeten die sogenannten Lukasgilden, deren älteste in Gent im Jahre 1338 ihren Freiheitsbrief erhielt. Sie beruhten auf bestimmten Satzungen, als deren gemeinsame Momente die mehrjährige Lehrzeit bei einem Meister und die Erwerbung selbständiger Meisterschaft nach vorangegangener Prüfung oder Leistung eines Meisterstückes hervorzuheben sind. An der Spitze der Gilden und Zünfte standen die Vorsteher, und Zunftschöffen entschieden bei Streitigkeiten zwischen den Künstlern und den Bestellern. Fremde mußten sich, wenn sie ihre Kunst in der Bannmeile der Stadt ausüben wollten, zuvor in die Zunft einkaufen. In der Regel gingen die Satzungen noch viel weiter, und bestimmte Vorschriften normierten den Gebrauch der Farbstoffe und bestimmten Strafen für alle, welche z. B. schlechte Fleischfarben gebrauchten, Gold, Silber, Ultramarin oder Mennig fälschten, oder ästige Holztafeln verwendeten. Verträge wurden oft mit peinlicher Stipulierung der lächerlichsten Punkte abgeschlossen. Infolge solcher und ähnlicher Bestimmungen bewahrte die technische Ausübung der Künste bestimmte, traditionell überlieferte, manuelle Fertigkeiten; die einzelnen Städte behielten gewisse, nur ihren Gildenmitgliedern eigentümliche Eigenheiten, als Anordnung der Komposition, Typus gewisser legendarischer Figuren ꝛc., und es ist ganz wohl

begründet, wenn man beispielsweise behauptet, Harlemer Arbeiten genau und sicher von solchen aus Amsterdam oder Delft unterscheiden zu können. Die Jahrhunderte, welche inzwischen darüber hingegangen sind, haben wohl manche Unterschiede und Kennzeichen verwischt, dieselben bei Gemälden durch den inzwischen eingetretenen Platzwechsel kaum mehr feststellbar gemacht, und heute ist es wohl nur mehr ein frommer Wahn, wenn man derartigen noch erkennbaren Kriterien wirkliche Beweiskraft beimessen wollte; aber manche solche Exklusivität hat sich bis ins 17. Jahrhundert erhalten. Bei Kupferstichen und Holzschnitten sind derartige charakteristische Züge, zu deren Fixierung die Wasserzeichen der Papiersorten nicht selten beitragen, leichter festzustellen.

Selbständige Malergilden bestanden in Alkmaar, Amsterdam, Delft, Dordrecht, Enkhuyzen, Gouda, Haag, Harlem Kampen, Leyden, Rotterdam, Zwolle und wohl noch in anderen Städten. Manche erhielten sich bis ins achtzehnte Jahrhundert, aber mit der Gründung der Akademieen und modernen Kunstschulen, und der Umwandlung der Gildenhäuser in solche, verloren sie ihren ursprünglichen Charakter und ihren Zweck. Es macht einen sonderbaren Eindruck, schon am Anfange des vorigen Jahrhunderts Schriftsteller wie Houbraken mit voller Überzeugungssicherheit für die Errichtung derartiger Akademieen und für die Umwandlung der Gildenhäuser in Kunstschulen nach Muster der französischen Akademie eintreten zu sehen, und die Einführung der Gipsabgüsse antiker Bildwerke befürworten und empfehlen zu hören. Mehr als 150 Jahre hindurch erfreuen sich seitdem die Holländer der Abgüsse aller erdenklichen griechischen Bildwerke, und jede größere Stadt hat irgend ein Gebäude, wo diese Kunstgötzen aufgestellt sind, aber Künstler wie vordem hat das Land längst nicht mehr aufzuweisen, und wenn einer daselbst ersteht, so geschieht es gewiß ohne Zuhilfenahme all des gebrechlichen Plunders, der sehr schön anzuschauen, weihevoll zu genießen und zu würdigen ist, aber wirklich nicht gemacht wurde,

um den Holländer künstlerisch zu fördern. Man vergleiche nur Ostade und Praxiteles und frage, was soll der erste von dem letzteren lernen!

II. Die ersten Anfänge.

Wandgemälde. Bemalte Statuen. Miniaturmalerei. Glasgemälde. Teppichweberei. Fahnen- und Bannermaler. Kupferstich und Holzschnitt.

Man datiert den Anfang der neueren Kunst in den Niederlanden mit dem Auftreten der Brüder van Eyck, aber wir haben bereits erwähnt, daß dieses Künstlerpaar nicht wie ein Meteor vom Himmel gefallen sein kann, sondern daß schon vor ihnen bedeutende Meister gelebt und gearbeitet haben müssen, von welchen sie lernten, denn eine so hohe Meisterschaft, wie ihre Werke aufweisen, sich unvermittelt und genuin denken zu wollen, wäre ebenso absurd, wie die Annahme, daß es vor Raphael keine anderen Meister gegeben habe. Leider kennen wir von den prä van Eyck'schen Meistern kaum die Namen, geschweige bestimmte Werke, deren Entstehung mit Sicherheit nach den holländischen Provinzen zu verweisen wäre. Für die Charakterisierung dieser Epochen stehen uns nur einige Wandgemälde und Miniaturen zu Gebote, deren erstere vermöge ihres Standortes, und deren letztere aus inneren Gründen auf holländische Künstler schließen lassen. Beide sind gering an Zahl und insbesondere die letzteren gegenüber den burgundischen Miniaturen unbedeutend.

Was an Wandgemälden die Bilderstürme überdauerte wurde im 18. Jahrhundert um so sicherer übertüncht. Der künstlerische Wert der uns erhaltenen ist ziemlich gering, denn diese Darstellungen hatten nur den Zweck dekorativ zu wirken. Die Figuren, welche sie aufweisen, sind in der Regel roh, einfärbig, von einem schwarzen Kontur umgeben; die Landschaften sind nur angedeutet, und nur so weit ausgeführt, um dem Beschauer deutlich zu machen dies sei Wasser und jenes ein Haus. Der

Hintergrund ist in der Regel heller gefärbt; nicht selten befindet sich das Bildobjekt auf einer gemalten, mit Sternen oder Blumen besäeten Draperie dargestellt, welche von Engeln gehalten wird. Vordem schenkte man diesen und ähnlichen Denkmälern nicht die geringste Aufmerksamkeit, heute betrachtet man sie wenigstens vom archäologischen Standpunkte mit größerem Interesse, und bringt sogar Opfer für ihre Erhaltung. In den letzten Jahrzehnten hat man in den Niederlanden an mehreren Orten Reste derartiger Wandmalereien aufgedeckt, aber sie sind alle in einem kläglichen Zustande.

Zu den ältesten Denkmälern dieser Art gehören die, wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert stammenden Fresken der Johanneskirche zu Gorcum, welche erst kurz vor dem Abbruch der Kirche im J. 1845 entdeckt und für die Bibliotek im Haag kopiert wurden. Dreizehn derselben, welche sich an einer der Seidenwände des Chors fanden, stellen Szenen des alten und neuen Testamentes vor, und sind offenbar nur der Rest einer weit größeren, aber längst zerstörten Bilderreihe. Ein heiliger Christoph, der das Jesukind auf den Schultern trägt, ungefähr acht Meter hoch, und ein heiliger Antonius, welche beide sich auf den Wänden des Transseptes fanden, sind nur in Umrissen dargestellt und nicht bemalt. Neben diesen Figuren fanden sich noch ungefähr zwanzig Wandgemälde, jenen des Chors ähnlich, von welchen die besterhaltenen eine betende Familie, einen schlafenden Christoph und denselben Heiligen darstellten, der den, ihm später als Stab dienenden jungen Baum in die Erde pflanzt. All diese Gemälde hatten den Zweck, ähnlich der Biblia pauperum, dem Volke die Vorstellung der heiligen Legenden lebendig zu erhalten. Auf den Wänden der Kirche zu Zalt-Bommel fand man drei Wandgemälde des 14. Jahrhunderts die Legende des St. Christoph darstellend. Ähnliche Darstellungen aus dem 15. und dem Anfange des 16. Jahrh. fand man zu Opheusden, Tiel, der St. Peterskirche zu Leyden, und auf den Holzwänden der Kirche zu Naarden. Als weit älter bezeichnet man

jedoch die Wandmalereien, welche sich an zwei Pfeilern der romanischen Kirche St. Peter zu Utrecht befinden, welche unter St. Bernulphus, dem 20. Bischofe von Utrecht, im achten Jahrhundert gebaut wurde. Die eine stellt den Heiland am Kreuze dar, vor ihm die heil. Maria und St. Paulus mit Buch und Schwert. Sie mögen wohl aus dem 12. Jahrh. herrühren; die Figuren sind langgestreckt, mit langen dünnen Händen, nicht ohne Grazie gedacht. Die unbekleidete Gestalt des Heilands, aus dessen Seite ein Blutstrom quillt, ist gekrümmt, das Lendentuch ist mit einer schwarzen Linie gesäumt. Das Bild des andern Pfeilers ist allem Anscheine nach jünger. Schlanke Säulchen, welche eine Art Baldachin tragen, teilen die Bildfläche in vier Felder. Im ersten gewahrt man noch Überreste eines Heilandes am Kreuze, im zweiten St. Johannes im fahlgelben Rocke, das Lamm tragend, im dritten St. Barbara mit dem Turme im hellroten Kleide und grünen Mantel. Die Figur des vierten Feldes ist nicht mehr zu erkennen. Das Köpfchen der heiligen Barbara ist höchst graziös und anmutig. Der Hintergrund ist rot, die Architektur grau.

Die aus dem 13. Jahrhunderte herrührenden Wandmalereien, welche im Hospital de la Biloque zu Gent gefunden wurden, gehören nicht in den Bereich unserer Aufgabe, ebensowenig wie die bedeutendsten aller derartigen, in den Niederlanden noch vorhandenen Reliquieen, die Wandmalereien der Kirche des ehemaligen Dominikaner-Konventes in Mastricht aus dem Jahre 1337, welche oben die Segnung der Jungfrau durch Gott Vater, unten das Martyrium der zehntausend Christen in ganz origineller, unseren modernsten Anschauungen vollkommen entsprechender Komposition darstellen. Wir erwähnen sie nur der Verwandtschaft wegen, welche die im Jahre 1870 entdeckten Wandgemälde der Kirche von Bathem bei Deventer mit ihnen aufweisen. Diese stellen das jüngste Gericht, die heil. Katharina und heil. Gertrud und dasselbe Martyrium der Zehntausend vor, mit den knieenden Figuren eines Ritters und seiner Dame im Vordergrunde. Die letzte Komposition ist

noch ziemlich gut erhalten, von den anderen sind nur Reste übrig. An der Wand befindet sich die Zahl 1379. Weit jünger sind die Wandgemälde an den Pfeilern der Kirche St. Bavon zu Harlem. Sie rühren aus verschiedenen Zeiten her, und ein Teil derselben zeigt die Jahreszahl 1507, sie scheinen aber auf andere, ältere hinaufgemalt. Sie rühren von den Malern Jan Joosten, Pieter Willemsz und Claes Meynertz her, und sind deshalb von Interesse, weil sie uns die Thätigkeit des erstgenannten, sehr bedeutenden Künstlers, auf den wir noch später zurückkommen werden, auf einem Felde beurteilen lassen, auf welchem andere Individualitäten nicht zu verfolgen sind.

Außer der Gepflogenheit die Wände mit Freskomalerei zu bedecken, herrschte auch die Gewohnheit die kirchlichen Statuen zu bemalen oder zum Teil zu vergolden; aber diejenigen, welche sich damit beschäftigten, haben mit diesen Arbeiten wohl nur wenig zur Entwickelung der Tafelmalerei beigetragen. Nur in so fern, als derlei Arbeiten, stets namhaften Künstlern übergeben wurden, werden sie in ihrer Art ebenso vollendet ausgeführt worden sein, wie die ähnlichen spanischen „al estofado“ bemalten Skulpturen.

Wichtiger sind die Miniaturmaler, die ihrer gestaltenden Phantasie nach Willkür die Zügel schießen lassen konnten; sie haben nicht nur das technische Verfahren beeinflußt und gefördert, sondern auch den Gestaltenkreis der bildenden Künste wesentlich erweitert.

Aller Wahrscheinlichkeit nach brachte St. Willibrord die ersten geschriebenen Bücher aus Irland nach Utrecht, und vielleicht kamen mit ihm irische Mönche nach den Niederlanden, welche der Kunst des Illuminierens kundig waren, oder es versuchten sich unter seinen Nachfolgern fremde, eingewanderte Klosterbrüder darin. Eine Thatsache ist es, daß diese Kunst bereits zur Zeit der St. Gregorius und St. Lutger, den Nachfolgern des heiligen Bonifazius in Limburg ausgeübt wurde. In dem in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts gestifteten Nonnenkloster zu

Maeseyck übten Harlinde und Renilde, zwei Nonnen aus Valenciennes, sehr früh die Miniaturmalerei.

Ein in der königlichen Bibliothek im Haag befindliches Evangeliarium, welches Theodor II. Graf von Holland um das Jahr 977 der Abtei Egmont bei Alkmaar schenkte, enthält nebst Miniaturen irischen Ursprungs zwei, die einen anderen Charakter zur Schau tragen und wahrscheinlich von holländischer Hand herrühren; die eine stellt den Grafen und seine Gattin Hildegarde vor. Desgleichen scheint ein, von dem Bischofe von Utrecht St. Bernulphus der Kirche von Deventer geschenktes Evangeliarium, gegenwärtig im bischöflichen Museum in Utrecht, holländischen Ursprungs zu sein. Mit Sicherheit läßt sich jedoch hierüber kein Urteil fällen, da die malenden Mönche und Nonnen ursprünglich gewiß jene Miniaturen und Manuskripte zu Hilfe nahmen und kopierten, welche sie selbst und ihre Äbte aus Paris, Orleans, Valenciennes und den irischen Klöstern nach den holländischen Abteien mitgebracht hatten. Infolgedessen läßt sich nur die Zeit annähernd, kaum aber die Provenienz dieser und ähnlicher Arbeiten mit Sicherheit bestimmen. So stammt eines, aus dem Kloster Bethlehem bei Doetinchen herrührendes, gegenwärtig in der Bibliothek von Aarnheim befindliches Evangelistarium aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts her, ob es aber wirklich holländischen Ursprungs ist, läßt sich kaum entscheiden. Ein Manuskript der königlichen Bibliothek zu Amsterdam, wahrscheinlich aus derselben Zeit, zeichnet sich, obgleich der Text Psalmen, Gebete und Gesänge enthält, durch die nicht selten obscönen Figuren seiner Miniaturen aus. Ganz ähnliche Gestalten weisen noch spätere gedruckte Livres d'Heures auf, deren profane Randleisten nicht selten im auffallenden Widerspruche zu dem geistlichen Inhalte der Bücher stehen.

In der Bibliothek der k. Akademie zu Amsterdam befindet sich das Manuskript des „Spiegel historiael“ von J. van Maerlant, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts mit zahlreichen Miniaturen im Text und am Rande. Die Bilder, reich

mit Gold gehöht, stellen zum größten Teile Schlachten, Belagerungen und andere kriegerische Ereignisse dar, aber auch biblische und historische Personen, Heroen, Kaiser und Könige. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, die Umrisse sind scharf markiert, die Farben frisch und lebhaft, die Physiognomieen zeigen bedeutende Fortschritte im Charakterisieren und selbst im Ausdrucke der Gemütsbewegungen, auch die Gruppierung und Anordnung ist nicht ohne Geschick und Verständnis. Die Randzeichnungen ähneln noch immer jenen der irischen Manuskripte und stellen alle Arten Thiere, insbesondere Vögel, Hirsche, Hasen, Affen aber auch abenteuerliche und groteske Gestalten dar, welche unwillkürlich an die Figuren von Hieronymus Bosch erinnern.

Die mächtige geistige Bewegung, die nova moderna devotio, macht sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts auch in der bedeutenden Zunahme geistlicher Manuskripte und Miniaturen fühlbar. Eine Anzahl neuer Klöster wurde gegründet, deren Mönche und Nonnen ihren Unterhalt im Anfertigen und Illuminieren von Manuskripten suchten. Die größte Berühmtheit auf diesem Gebiete erlangten die Konventualen von Windesheim nächst Zwolle. Als berühmter Miniaturist jener Zeit wird der Mystiker Heinrich Mande von Dordrecht genannt, der vor 1395 Sekretär des Grafen Wilhelm IV., dann Mönch zu Windesheim war, und im Jahre 1430 im Kloster Sion bei Beverwyck nächst Harlem starb. Zugleich mit ihm, werden Gottfried von Kempen aus Agnietenberg bei Zwolle, Goswin Herc, Gerard von Vollenhoven, Heinrich Wachtendonck, Heinrich van Kerpen und noch andere mehr, sämtlich Zeitgenossen der van Eyck, als Maler und Miniaturisten gerühmt. Bisher ist es den holländischen Forschern, die sich mit dieser schwierigen Partie der Kunstgeschichte beschäftigten, nicht gelungen, die noch vorhandenen Miniaturen bestimmten Urhebern zuzuweisen. Nur einige dokumentieren zweifellos ihre holländische Herkunft; so ein in der Universitätsbibliothek zu Utrecht befindliches Pontificale, aus der Mitte des 15. Jahrh., welches aus der Kirche St.

Maria zu Utrecht stammt. Den Beweis erbringt die darin enthaltene Eidesformel, die speziell für den Bischof von Utrecht redigiert ist. Die Figürchen der zahlreichen Miniaturen sind mit ungewöhnlicher Schärfe, mit seltener Sicherheit gezeichnet, und entbehren auch nicht künstlerischer Anmut. Überraschend ist die unerschöpfliche Erfindungsgabe, über welche der Künstler verfügte, der nie müde, seine Figürchen unaufhörlich variierte. Als maßgebend für die Zeit der Entstehung dieses Pontificales, ist eine, auf das Jubiläumsjahr 1450 bezugnehmende Miniature, die in einem goldenen Häuschen, den heiligen Vater mit der Tiara und in reicher Ornamentik originelle Pilgerfiguren zeigt. Andere Blätter enthalten Randzeichnungen mit Engelfigürchen, welche jenen des Fra Angelica da Fiesole wenig an Liebreiz nachstehen.

Nicht minder früh tritt auch die Glasmalerei, in den Niederlanden auf. Allerdings war sie durch architektonische Rücksichten beschränkt, in engbegrenzte Räume gebannt, und durch mannigfache technische Schwierigkeiten in ihrer Entwickelung gehemmt, aber innerhalb all dieser Schranken, war es ihr gegönnt ihre Gestalten sowohl, als die Darstellung der landschaftlichen Umgebung, künstlerisch zu hoher Vollendung zu fördern.

Graf Wilhelm II. schenkt der Kirche von Spaarndam bei Harlem schon im Jahre 1256 ein gemaltes Glas mit seinem Wappen, ob aber dieses in Holland oder in Köln angefertigt wurde, ist fraglich. Später im 14. und 15. Jahrhundert, während welcher Zeit auch in Holland zahlreiche Kirchen gebaut wurden, war die Kunst der Glasmalerei, oder richtiger gesagt, der Fabrikation gemalter Gläser, gewiß auch dort schon in Übung; in Kürze war es unter den vornehmen und reichen Bürgern übliche Sitte, für die Kirchen Glasgemälde zu stiften und zu spenden. Da alle diese Werke den Unbilden der Zeit zum Opfer fielen, und heute auch nicht ein einziges Glasgemälde vorhanden ist, welches vor Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden wäre, steht uns selbstverständlich kein Urteil über ihren Charakter oder ihre technische Vollendung zu. Die ältesten noch vorhan-

Fig 2



Miniatur eines Pontificales der Universitäts-Bibliothek zu Utrecht. (Nach Taurel.)

denen holländischen Glasgemälde sind jene der St. Johanneskirche zu Gouda, und der St. Nikolauskirche zu Amsterdam. Die ersteren rühren von den berühmten Brüdern Dirk und Wouter Crabeth her, die letzteren von dem Maler Pieter Aertsen.

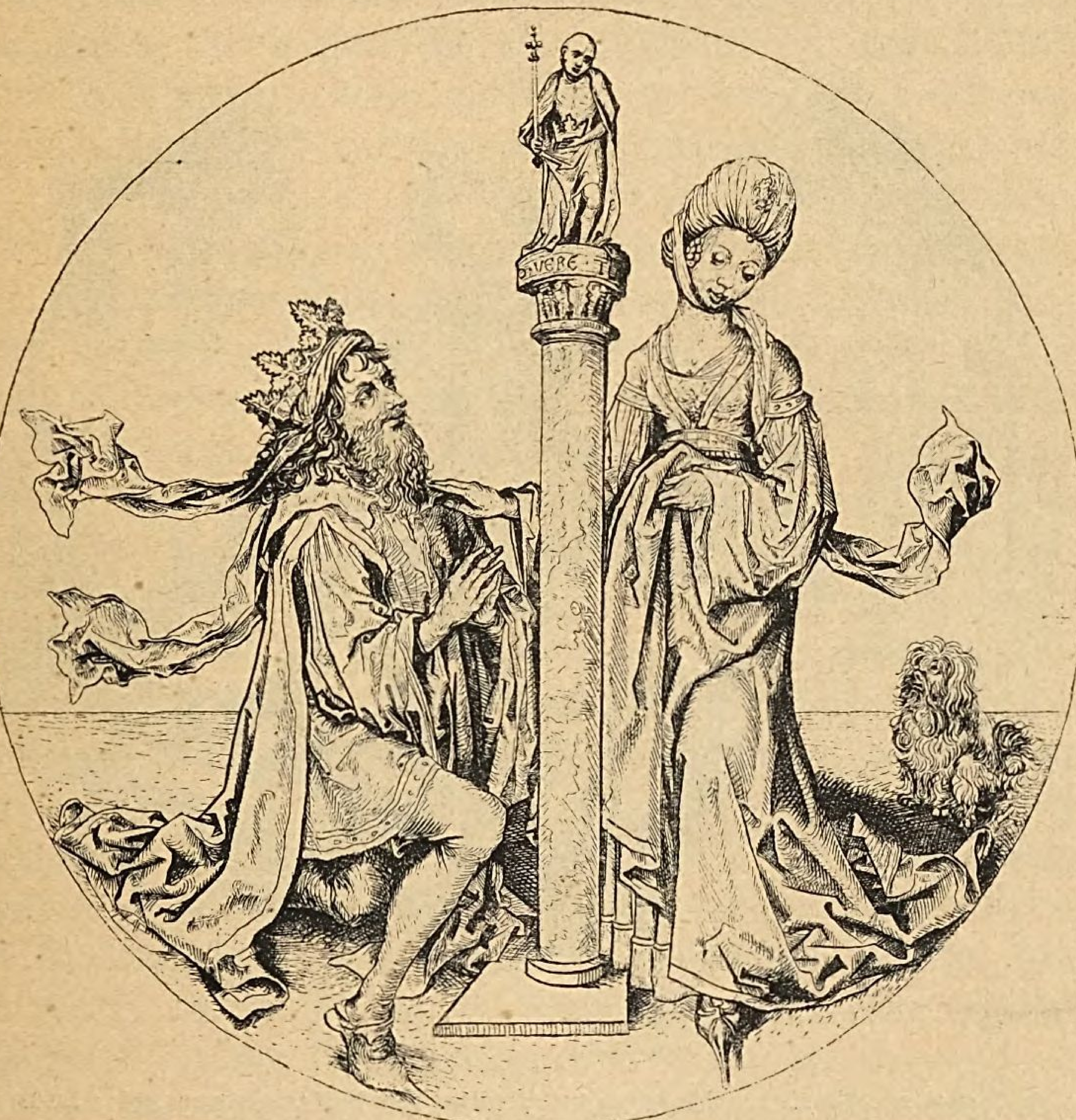
Dirk und Wouter Crabeth, deren Ruf weit über Holland verbreitet war, hatten ihre Kunst in den Klöstern gelernt, und sich auf Reisen in Frankreich und Italien weiter ausgebildet. Das erste große Fenster für die Kirche in Gouda lieferte Dirk im Jahre 1555 und sieben weitere bis zum Jahre 1571. Wouter lieferte vier Fenster in den Jahren 1561—1566. Sie behandeln: Salomon und die Königin von Saba, Judith und Holofernes, das Abendmahl mit dem Porträt des Stifters König Philipps II. von Spanien, die Bestrafung des Kirchenräubers Heliodor, die Geburt Christi, die Predigt Johannes des Täufers, die Taufe Christi, die Predigt Christi, Johannes den Täufer im Gefängnis, die Austreibung der Wechsler und Mäkler aus dem Tempel durch Christus, die Fußwaschung mit dem Opfer des Elias, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes und die Taufe des Kämmerers der Königin von Äthiopien. Sie verraten einen starken Einfluß der Renaissance und sind bedeutend als Werke zweier erfindender Köpfe, welche selbst Maler, die Kartons eigenhändig entwarfen, und den ganzen künstlerischen Prozeß selbst überwachten und leiteten. Beide waren noch Glasmaler im eigentlichen Sinne des Wortes, und wie ihre Biographen erzählen, so eifersüchtig auf ihre mit Mühe und Sorge ermittelten Kunstgriffe und Farbenmischungen, daß jeder seine Arbeit vor dem Bruder geheim hielt. Die farbigen Handzeichnungen und Originalkartons werden noch heute in der Sakristei der Kirche bewahrt. Später büßte die künstlerische Bedeutung der Glasmalerei, wie überall so auch in den Niederlanden dadurch ein, daß die Kunst zum Handwerke herabsank. Namhafte Meister entwarfen die Kartons, die dann irgend einem Glasmaler zur Ausführung übergeben wurden; die Crabeths aber waren wohl die letzten

Meister von Bedeutung, welche die mühevolle Kunst selbst ausübten.

Es ging hiermit so, wie es mit der Tapetenwirkerei längst der Fall gewesen; aber die letztere hatte weit glänzendere Tage gesehen und war zu einer fabelhaften Blüte gediehen, zu welcher auch die holländischen Städte Delft und Middelburg beigetragen hatten. Uns fehlt der Raum auf die Entwickelung jener Künste einzugehen, die im innigen Zusammenhange mit der Tafelmalerei stehen und die letztere in allen Einzelheiten vorbereiten halfen. Man gedenke nur der tausend und tausend Namen von Banner-, Wappen-, Fahnen- und Schildermalern, welche die Haushaltrechnungen der Herzöge von Burgund, die alten Gildenbücher, die Stadt- und Kirchenarchive uns überliefert haben! Die Vornehmen und Würdenträger des Reiches, die Kirchen und Klöster, die Korporationen und Gilden beschäftigten damals eine weit größere Anzahl von Künstlerhänden als wir heute nur glauben wollen. Daß ganz insbesondere die sogenannten Banner- und Fahnenmaler die Entwickelung des Tafelgemäldes vorbereiteten, wird bei näherer Überprüfung kaum jemand bezweifeln. In der Regel wurden diese Banner im Felde und bei festlichen Umzügen benutzt, aber die Korporationen und geistlichen Orden stellten, wie dies heute noch geschieht, ihre Fahnen in der Kirche auf. Wie klein war der Schritt von der gemalten tragbaren Fahne zum tragbaren Tafelbilde und Altarschreine. Die Gelegenheit, die sich dem Künstler bot, auf dem Felde der Fahne im engbegrenzten Raume sein Talent zu entfalten, führte ihn selbstverständlich in ganz andere Bahnen, als jene, welche ihm die Wandflächen der romanischen Kirchen eröffnen. Einige derartige Fahnen, die sich erhalten haben, beweisen zur Genüge, daß es nicht selten Meister von hoher Begabung und ungewöhnlichem Geschick waren, welche sich solchen Aufgaben unterzogen. Wir wissen allerdings heute keine bestimmte Vorstellung mit so manchen Namen zu verknüpfen, die uns irgend eine Urkunde als Fahnenmaler nennt, aber die hohe Vollendung, welche alle Reliquien

aus alter Zeit zur Schau tragen, läßt uns mit Recht schließen, daß die Malerei in den Niederlanden, sie mag auch unter noch so bescheidenem Namen, wie Wappen- oder Bannermalerei auftreten, nie ein Handwerk nach unserem Dafürhalten, sondern stets eine technisch ungewöhnlich hoch stehende Kunst gewesen sein muß.

Fig. 3.



Salomon betet ein Götzenbild an. (Radierung des Meisters von Amsterdam vom Jahre 1480.)

Mit wenigen Worten müssen wir hier auch des Kupferstiches gedenken, der eine zu große Rolle in der Geschichte der Malerei spielt, um übergangen zu werden. Wir wollen hier nicht die sattsam ventilierte Frage erörtern, ob die Niederlande

und speziell Holland in irgend einer Weise an der Erfindung dieser Kunst Anteil haben, bekannt ist aber die hohe Meisterschaft zu welcher sie der Grabstichel Lukas van Leydens gebracht. Um dreißig Jahre älter jedoch als seine frühesten Arbeiten, ist eine

Fig. 4.



Aristoteles und Phyllis. (Radierung des Meisters von Amsterdam vom Jahre 1480.)

Anzahl von Kupferstichen, welche, da sie sich zumeist in Amsterdam fanden, einem anonymen „Meister von Amsterdam vom Jahre 1480“ zugeschrieben werden. Sie tragen sämtlich einen höchst originellen Charakter und verraten ihrer Formenbildung nach einen Künstler, welcher der Memlingschen Richtung nahe=

steht. Das wichtigste an diesen Blättern aber ist, daß sie radiert und somit die ältesten Beispiele geätzter Kupferplatten sind, welche bisher bekannt wurden. Dieses, hier noch sehr primitiv angewendete Verfahren verleiht diesen höchst seltenen und kostbaren Blättern das Aussehen von Federzeichnungen. Der Name des Meisters ist gänzlich unbekannt und seine Individualität hat nicht einmal zu Hypothesen Anlaß gegeben, aber sie ist insofern von größter Wichtigkeit für eine Geschichte der holländischen Kunst, da Rembrandt, der größte Meister der Radiernadel, in diesem Anonymus des 15. Jahrhunderts seinen würdigen Vorläufer hat.

Für die Geschichte der Malerei in Holland ist dieses frühe Auftreten der Radierung im hohen Grade charakteristisch. Nahezu alle holländischen Maler handhabten die Radiernadel und man kennt nur wenige Meister, mit deren Namen nicht wenigstens ein Blatt in Verbindung gebracht wird. Bei keiner Schule läßt sich ähnliches nachweisen; die technische Meisterschaft hat sich auf diesem Felde auch vom Meister auf den Schüler fortgeerbt und endlich in Rembrandt eine unübertroffene Vollendung erreicht.

Noch länger als Kupferstich und Radierung ist der Holzschnitt in Holland heimisch. Der mit dieser Kunst engverknüpfte Druck mit beweglichen Lettern gab zu mannigfachen Vermutungen Anlaß, und der bekannte Streit über die Priorität der Erfindung des Buchdruckes zwischen Coster in Harlem und Guttenberg in Mainz ist zwar zu Gunsten des letzteren entschieden, bethätigt aber die frühe Teilnahme an den Früchten der Entdeckung von seiten Harlems. Auch ist es bekannt, daß die von J. de Groote im 14. Jahrhundert in Deventer begründete halbklösterliche Genossenschaft der Brüder des gemeinsamen Lebens, sich vorzugsweise mit der Ausgabe von Plattendrucken beschäftigte. Die Ausdehnung dieser Genossenschaft nach Zwolle und Herzogenbusch, Grönendal, Brüssel und Löwen verbreitete ihre Produkte, welche allmählich die geschriebenen Bücher verdrängten, in den ganzen Niederlanden und trug nicht wenig zur Anregung künstlerischer Anschauung im Volke bei. Wir kennen Bilderdrucke

aus Utrecht vom Jahre 1475, aus Delft 1477, Gouda 1478, Oudenaerde 1480, Harlem 1483, Zwolle 1484, Deventer 1486 und aus Leyden vom Jahre 1489. Der demokratische Zug, der die holländische Kunst in jeder Beziehung charakterisiert, findet auch in diesen Thatsachen seine Bestätigung. Holzschnitt, Kupferstich und Radierung sind nur die kleine Münze der großen Banknoten und Wechsel, die in den Bankhäusern des produktiven Talentes ausgestellt werden und in dieser der Menge zugänglicheren Form in allen Schichten des Volkes zirkulieren.

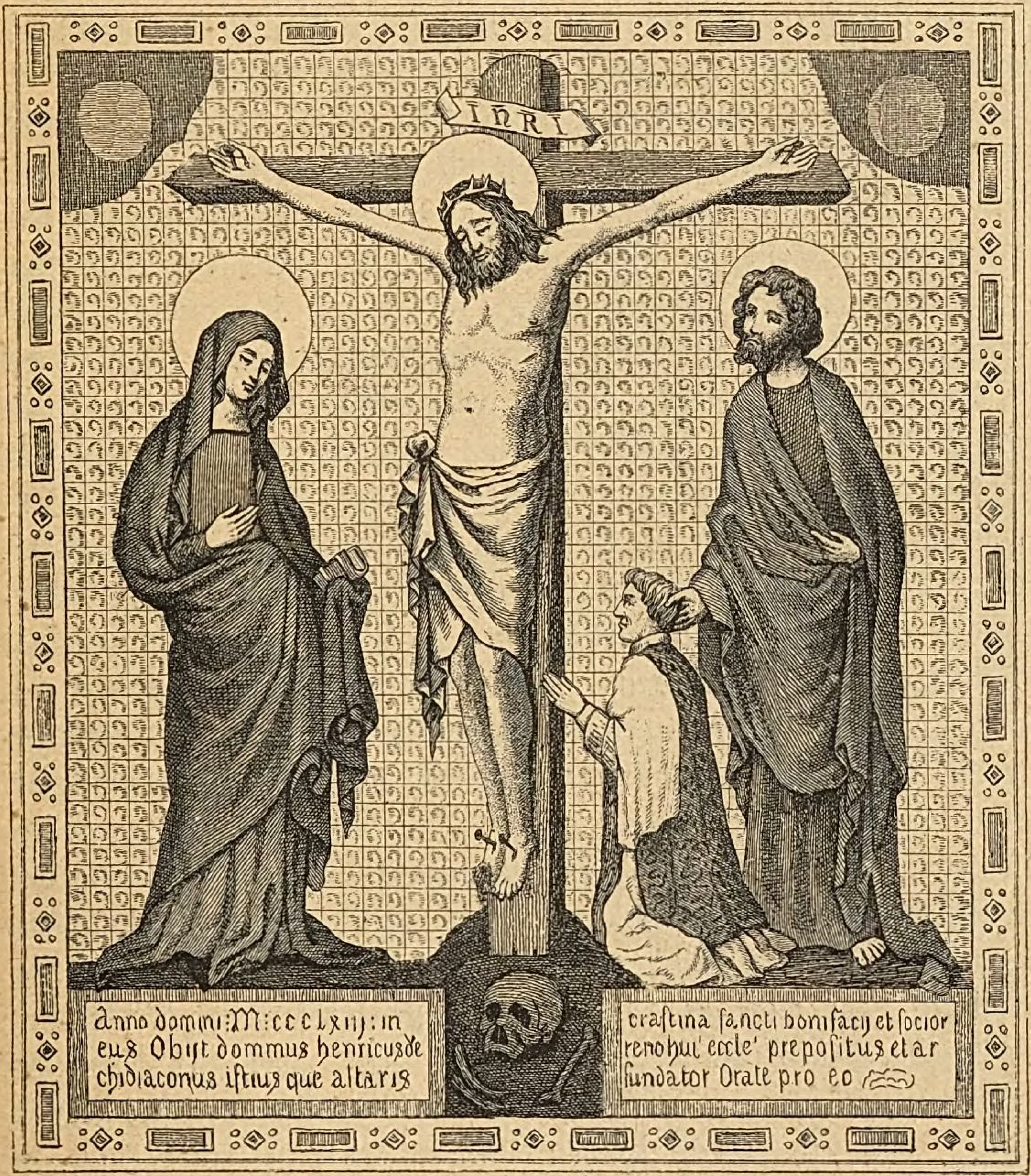
Das fünfzehnte Jahrhundert.

Jan van Eyck. Albert van Ouwater. Gerrit van Harlem van Sankt Jans. Gherard David. Dirck Stuerbout oder Dirck Bouts van Harlem.

Das älteste holländische Gemälde auf Leinwand, welches uns bis jetzt bekannt geworden, ist ein im Jahre 1363 zu Utrecht gemaltes Bild, welches aus der Johanneskirche daselbst herrührt, und mit der Ertbornschen Sammlung in das Museum zu Antwerpen gelangte. Es ist ein, von dem Archidiakon Heinrich van Reno gestiftetes Votivbild, welches auf Goldgrund den Stifter vor dem gekreuzigten Heiland knieend darstellt. Links steht Maria, rechts hinter dem Stifter St. Johannes. Die Manier erinnert an die ältesten Bilder der Kölner Schule und an Arbeiten der ältesten westfälischen Kunst. Der mit einem Lendentuche bekleidete Körper des Heilandes ist korrekt gebildet, nur die Arme sind auffallend dünn und mager. In den Figuren der Heiligen prägen sich Würde und tiefer Schmerz aus. Der Kopf des Stifters ist ein scharf charakterisiertes Profilporträt. Die Inschrift enthält den Namen des Stifters und die Jahreszahl. Der Name des Malers ist nirgends überliefert. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Utrecht selbst gemalt, und somit das älteste Denkmal der Tafelmalerei auf holländischem

Boden. Andere Bindeglieder, welche uns über den ferneren Entwickelungsgang in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bis

Fig. 5.



Christus am Kreuze. (Gemälde vom Jahre 1363. Galerie zu Antwerpen). (Nach Taurel.)

auf die Zeit der van Eycks aufklären könnten, sind nicht auf uns gekommen. Selbst über den Einfluß Jan van Eycks auf die holländische Schule fehlen uns sichere Andeutungen; da die

Bilder jener Zeit in der Regel keinen Künstlernamen aufweisen, sind wir nicht in der Lage, die holländischen Arbeiten aus der Menge namen- und heimatloser Bilder des 14. Jahrhunderts auszuscheiden. Fest steht nur der Umstand, daß Jan van Eyck in die Dienste Johanns von Bayern, des Grafen von Holland und Limburg trat, der zuerst, 1390 bis 1418, Bischof von Lüttich gewesen, dann resignierte, nach dem Tode seines Bruders Wilhelm VI. Grafen von Holland, und nach Verdrängung seiner Nichte Jakobäa, die Erbschaft an sich riß und Herzog von Luxemburg, Brabant und Holland wurde. Es ist allerdings nicht erwiesen, daß der Herzog als Graf von Holland im Haag residierte, aber es ist wahrscheinlich, denn er starb daselbst am 5. Januar 1425. Unter seinem Hofgesinde erscheint Jan van Eyck als „myns genadichs heeren scilder“ angeführt, und als solcher bezog er durch zwei Jahre, in der Zeit vom 23. September 1422 bis zum 11. September 1424 einen täglichen Sold. Über van Eycks Thätigkeit im Haag ist uns kein Zeugnis überliefert, da aber in den vorhandenen Rechnungen auch zwei seiner Gehilfen erwähnt werden, vermutet man, daß der Künstler beauftragt war, eine Kapelle oder Halle im gräflichen Schlosse, welche gerade eine Restaurierung erfuhr, mit Bildern zu schmücken. Am 19. Mai 1425 bereits, wurde Jan van Eyck zum „pointre et varlet de chambre“ des Herzogs Philipp des Guten von Burgund ernannt und hiermit hatte seine Thätigkeit im Haag gewiß ihr Ende. Sein direkter Einfluß ist nicht nachzuweisen, indirekt aber mag er für den Gesamtcharakter der Malerei in Holland ebenso maßgebend gewesen sein, wie für jenen der Malerei in Flandern. Als charakteristisch wollen wir nur hervorheben, daß sich bereits in den Bildern der van Eycks jener, die ganze spätere holländische Schule dominierende landschaftliche Hintergrund findet, mit dem sie im Gegensatze zu dem Goldgrunde der italienischen und kölnischen Schule, ihre Bilder zu beleben wußten.

Einige Maler des 15. Jahrhunderts, deren Namen in Urkunden erscheinen, können wir mit keinem bekannten Werke in

Verbindung bringen. Zur Feier der Hochzeit des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund, 1468, wurden auch die Städte Gorkum und Dordrecht aufgefordert, Maler und Bildhauer für die „entremets“ zu stellen; es müssen demnach dort welche gearbeitet haben.

Der älteste niederländische Künstlerbiograph Karel van Mander erwähnt einen Harlemer Maler, namens Albert van Ouwater, der nach seinem Dafürhalten noch zur Zeit Jan van Eycks gelebt habe, und Lehrer des Geertgen van St. Jans, eines der ältesten bekannten Harlemer Maler gewesen ist. Daraus läßt van Mander den Leser selbst den Schluß ziehen, zu welch früher Zeit bereits in Harlem die Ölmalerei in Übung gewesen sei. Von diesem Ouwater befand sich zu Harlem in der groote Kerk ein von den römischen Pilgern gestiftetes Altarbild, dessen Mittelbild die lebensgroßen Figuren der Apostel Petrus und Paulus zeigte. Die Altarpredelle stellte eine Landschaft mit zahlreichen Wanderern und Pilgern dar, die teils auf der Fahrt begriffen, teils ruhend, essend und trinkend gemalt waren. Auch dies würde auf eine frühzeitige Entwickelung der Landschaft in der Art hinweisen, wie wir ihr auf dem Genter Altarbilde der Brüder van Eyck begegnen.

Einige Worte van Manders deuten ferner darauf hin, daß Ouwater in der Darstellung der Physiognomieen, Gliedmaßen und Gewänder ebenso ausgezeichnet gewesen sei, wie im Landschaftlichen. Auf uns ist keines seiner Werke gekommen; einer Anekdote zufolge aber, welche derselbe Schriftsteller mitteilt, scheinen sie technisch nicht weniger vollendet und sorgfältig ausgeführt gewesen zu sein, als die Werke Jan van Eycks. Der Maler Heemskerk, erzählt van Mander, ging wiederholt eines der Bilder Ouwaters zu bewundern, und konnte sich daran nicht satt sehen. „Wovon müssen diese Menschen gelebt haben“, fragte er einmal den ihn begleitenden Schüler, „wenn sie solchen Fleiß auf ihre Arbeiten verwenden konnten!“ Auch in der Sammlung des Kardinals Grimani in Venedig befanden sich angeblich Land-

schaften dieses Malers, aber wir können von den heute noch vorhandenen altniederländischen Gemälden nicht ein einziges mit Gewißheit als eine Arbeit Ouwaters bezeichnen. Die einzige urkundliche Nachricht, die über ihn erhalten blieb, berichtet, daß eine Tochter Ouwaters im Jahre 1467 in Harlem begraben wurde. Wie alt der Meister damals war, und ob er überhaupt noch lebte, läßt sich aus der Aufzeichnung nicht entnehmen.

Als einen Schüler Ouwaters erwähnt van Mander den Maler Gerrit van Harlem genannt zu St. Jans, weil er im Johanniterhospitale zu Harlem lebte, ohne jedoch die Gelübde des Ordens angenommen zu haben. Mit ihm gewinnt die Geschichte der holländischen Kunst einen sicherern Boden. Er malte für den Hochaltar der Johanniterkirche ein Triptychon, dessen Mittelbild eine Kreuzigung darstellte. Dieses sowohl, wie eines der auf beiden Seiten bemalten Flügelbilder, gingen, wie van Mander berichtet, in den Bilderstürmen zugrunde. Das andere Flügelbild aber, welches gerettet wurde, ward durchgesägt, und die beiden bemalten Seiten schmückten, von einander getrennt, zu van Manders Zeit (um 1600) die Wände des Komtursaales im neuen Hospitale. Wir können mit ziemlicher Sicherheit diese beiden Flügelgemälde in zwei Bildern der kaiserlichen Galerie in Wien nachweisen. Das eine stellt drei legendarische Vorgänge aus der Geschichte Johannes des Täufers vor. Im Hintergrunde wird der Leichnam des Heiligen in Gegenwart Christi begraben, vorn aber werden seine Gebeine auf Geheiß des Kaisers Julian Apostata verbrannt, und die aus dem Feuer geretteten Reliquieen von Priestern den Johanniterordensrittern übergeben. Das andere Flügelbild stellt die Kreuzabnahme dar. Beide Bilder zeigen eine durchaus originelle Auffassung. Charakteristisch ist die eigenartige Behandlung der Landschaft, und diese Art der Darstellung legendarischer Vorgänge, welche uns die ganze Legende so veranschaulicht, als wenn die im Hintergrunde behandelten Momente mit zu der Szene im Vordergrunde gehören würden. Einige andere Bilder desselben Meisters, der an dem eigentümlichen

Rosarot seiner Gewänder und an seinen unschönen Typen leicht wiederzuerkennen ist, sind ganz in derselben Weise aufgefaßt und behandelt. Wir erwähnen als solche noch das Martyrium der heiligen Lucia, ehedem in der Sammlung des Direktors Fr. Lippmann, welches dieselben Kostüme und dieselben realistischen Typen aufweist. In der Mitte des figurenreichen Gemäldes steht auf dem brennenden Holzstoß die Heilige, während ihr der Henker sein Schwert in den Hals stößt. Auf dem Boden sitzt ein Knecht, das Feuer mit dem Blasebalg schürend; ein anderer ganz im Vordergrunde schiebt Holz hinzu. Links der Tyrann, der die Hinrichtung der Heiligen anbefiehlt, mit seinem Gefolge. Im Hintergrunde wird die Heilige gezwungen sich einem weltlichen Lebenswandel hinzugeben; ferner die Szene, wie ein Gespann von sechs Ochsen nicht imstande ist, sie von der Stelle zu bringen, wie sie das heilige Abendmahl empfängt und noch anderes mehr. Ein viertes Bild desselben Meisters, „Das unblutige Sühnopfer des neuen Testaments" befindet sich im Rijks Museum zu Amsterdam. In all diesen Bildern hat Gerrit van Harlem nicht das geringste mit irgend einem flämischen oder brabanter Meister gemein, die vorwiegend häßlichen Gesichtstypen sind echt holländisch und die Kostüme höchst charakteristisch für die Zeitepoche.

Gerrit van Harlem soll angeblich im Alter von 28 Jahren gestorben sein, aber es ist nicht möglich die Zeit seines Todes zu fixieren. Den Kostümen nach zu schließen sind seine Bilder gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden.

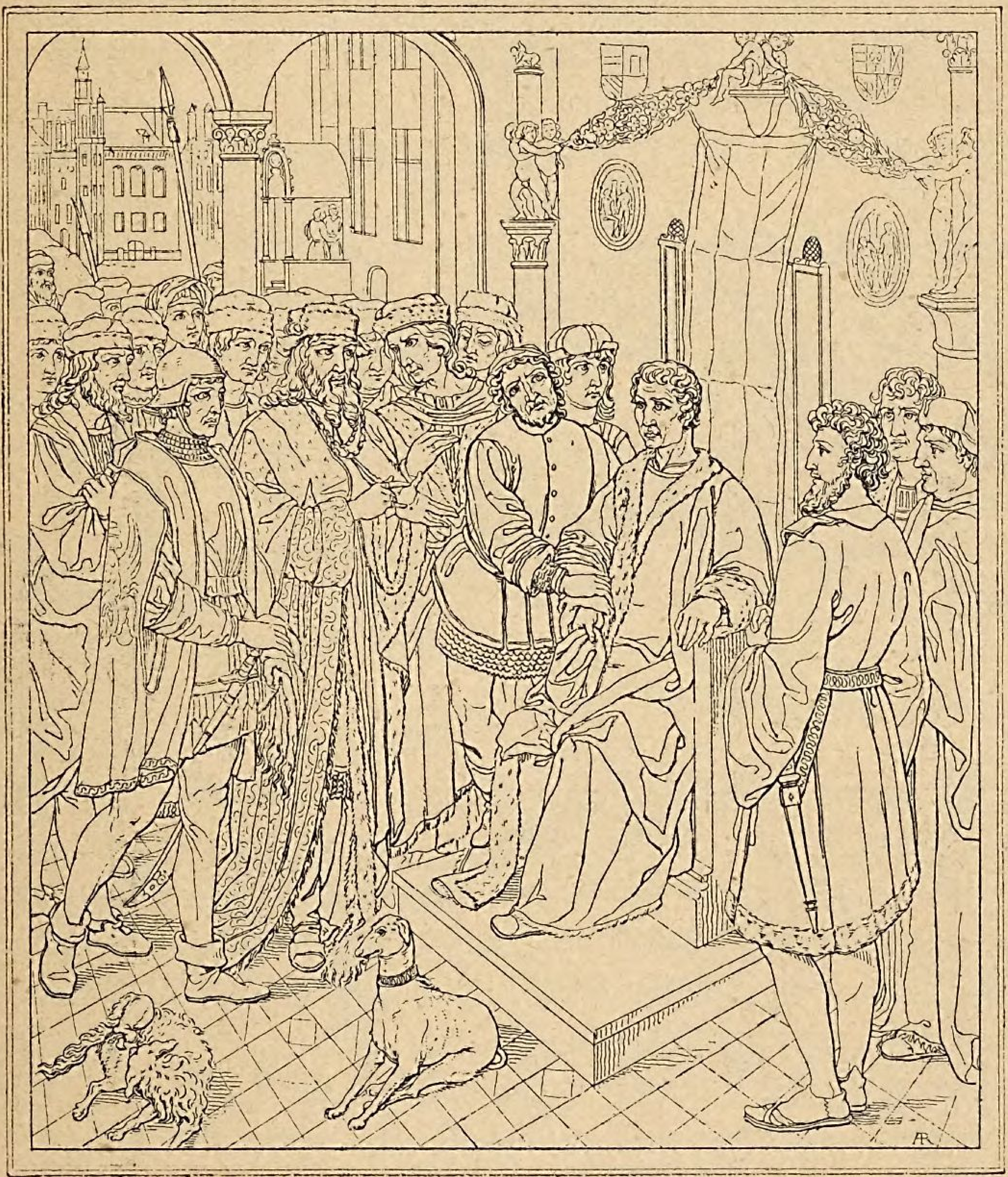
Mehrere neuere Kunstschriftsteller bemühen sich diesen von van Mander mit wenigen Anhaltspunkten, aber deutlich und bestimmt bezeichneten Meister, der seiner künstlerischen Individualität nach mit keinem anderen zu verwechseln ist, mit einem, in älteren Akten als „G h e r a r d t J a n s F i l i u s D a v i d t v a n O u w a t e r" bezeichneten Maler, der im Jahre 1483 nach Brügge kam, und in der Kunstgeschichte gegenwärtig als G h e r a r d t D a v i d bekannt ist, zu identifizieren. Diese Hypothese ist ganz

unhaltbar, denn Gherard David ist eine heute hinlänglich sichergestellte Individualität. Er ist der Sohn eines Jan David aus Ouwater, einem Städtchen in Südholland, wo er um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren ward. Er ist lediglich durch seine Geburt Holländer, aber der Gesamtcharakter seiner Werke ist für die flämische Schule so befremdend und die Typen seiner Gestalten sind anfänglich den altholländischen so nahe verwandt, daß wir uns aus mehr als einem Grunde berechtigt halten müssen, ihm hier eine Stelle einzuräumen. Seine Lehrer sind ebenso wenig bekannt, wie die Stätte, an welcher er seine ersten künstlerischen Eindrücke empfing. Im Jahre 1483 kam er nach Brügge und bezahlte am 14. Januar 1484 als Fremder die Meistertaxe daselbst. 1496 heiratet er Kornelie, die Tochter des Goldschmiedes Jacques Cnoop aus Middelburg und bis zum Jahre 1508 ist er mit Sicherheit in Brügge nachzuweisen. Im Jahre 1515 ging er nach Antwerpen, wo er Mitglied der Gilde wurde, 1521 aber ist er wieder in Brügge thätig, wo er am 7. Juni 1523 starb. Der urkundlich nicht belegte Zeitraum von 1508 bis 1515 und von da bis zum Jahre 1521 ist für seine Entwickelung um so wichtiger, da Gherard David in dieser Zeit, wie aus seinen Werken zu ersehen ist, in Italien gearbeitet haben muß.

Auf Bestellung des Magistrats von Brügge malte er zwischen 1488 und 1498 für den Schöffensaal des Rathauses zwei sogenannte Gerechtigkeitsbilder, welche sich gegenwärtig beide im Museum zu Brügge befinden. Derlei Darstellungen hatten den Zweck, den Richtern bei ihrer Amtsthätigkeit die Bedeutung des Rechtes für die gesellschaftliche Ordnung und die Wichtigkeit ihrer eigenen Aufgabe gegenwärtig zu halten. In allen größeren Städten befanden sich solche Bilder und van Mander erwähnt deren, von einem Maler namens Volckert Claesz in Harlem, die aber spurlos verschwunden sind. Den Stoff für die Rathausbilder des Gherard David gab Herodots Geschichte des Richters Sisamnes, der bestochen, ein ungerechtes

Urteil gefällt hatte, und dem König Kambyses dafür bei lebendigem Leibe die Haut abziehen ließ. Mit dieser wurde hierauf der Richterstuhl überzogen, auf welchem er Recht ge-

Fig. 6.



Gherard David. Das Urteil des Kambyses I.

sprochen hatte, und Kambyses ernannte sodann den Sohn des Sisamnes als Richter an Stelle des Vaters, mit der warnenden Erinnerung des Schicksals desjenigen zu gedenken, an dessen

Stelle er nunmehr Recht spreche. Auf Grund dieser Erzählung entwarf Gherard David seine Komposition. Im ersten Bilde

Fig. 7.



Gherard David. Das Urteil des Kambyses II.

wird der ungerechte Richter in Gegenwart des Königs ergriffen; seine Bestechlichkeit ist durch eine Szene im Hintergrunde angedeutet, wo wir einen Mann gewahren, der an der Thüre eines

Hauses dem Richter heimlich einen vollen Geldsack übergiebt. Das zweite Bild stellt die Vollstreckung des Urteils dar, während im Hintergrunde der Sohn des ungerechten Richters auf dem Thronsessel des Vaters Recht spricht.

Beide Bilder sind für die Entwickelung der niederländischen Kunst von höchster Bedeutung, denn wir gewahren in ihnen die ersten Spuren der erwachenden Renaissance in italienisierenden Ornamenten, zu einer Zeit — 1498 — zu welcher dem allgemeinen Dafürhalten nach, italienische Motive noch nicht in die Niederlande gedrungen waren.

Das dritte Bild Gherard Davids, über welches wir bestimmte Nachrichten besitzen, wurde im Jahre 1509 für den Karmeliterkonvent zu Sion in Brügge gemalt und befindet sich gegenwärtig im Museum zu Rouen. Es stellt Maria mit dem Jesukinde umgeben von zwei Engeln und einer Anzahl weiblicher Heiligen vor. Maria von vorne gesehen auf einem Throne sitzend, reicht dem Kinde eine Traube. Zwischen Maria und den beiden Engeln reihen sich die Heiligen Apollonia, Agnes, Katharina, Dorothea, Godelive, Barbara, Cäcilie und Lucia. Überdies finden wir hier auch das Selbstporträt des Malers und seiner Frau Kornelia Cnoop.

Ferner ist noch beglaubigt die um 1520 gemalte Kreuzabnahme in der Kapelle des heiligen Blutes der St. Basiliuskirche zu Brügge. Dokumentarisch nicht nachweisbar, aber mit größter Wahrscheinlichkeit demselben Meister zugeschrieben, sind die im Jahre 1508 vollendete Taufe Christi in der Akademie zu Brügge, wichtig durch die meisterhafte Behandlung der Landschaft, dann die Hochzeit zu Kanaan — gemalt 1519 — im Louvre, ein großes Altarbild mit Madonna und Heiligen im Palazzo municipale zu Genua und ein kleines Flügelaltärchen im Besitze des Herrn Artaria in Wien.

Die interessantesten von allen bleiben aber unbedingt die Rathausbilder, weil sie durch ihre herbe naturalistische Auffassung, die holländische Heimatsangehörigkeit des Meisters bekunden.

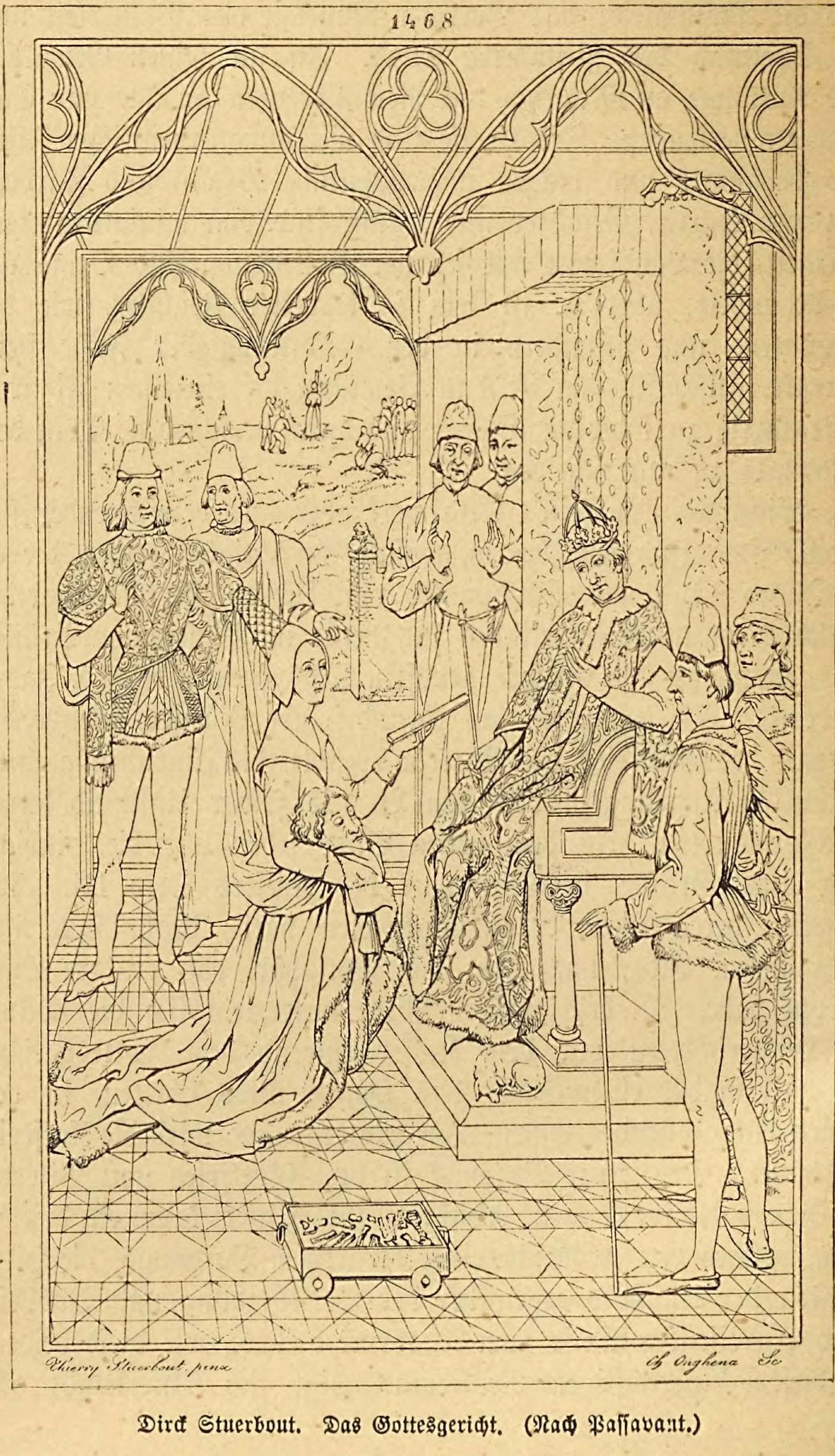
Guicciardini und Vasari bezeichnen den Künstler überdies als einen der bedeutendsten Miniaturmaler, und auf Grund dieser und anderer nicht ganz zuverlässigen Nachrichten, werden ihm einige der Miniaturen im Breviarium des Kardinals Grimani in Venedig, im Livre d'heures der Jeanne la Folle und in einem Horabuche des Nationalmuseums zu München zugeschrieben. Die Physiognomieen seiner weiblichen Heiligen zeichnen sich durch naiven Liebreiz aus, der an die Gesichtchen in den Bildern Memlings gemahnt. Seine Farbe ist tief und satt, aber nicht so feurig, wie jene seiner Zeitgenossen Thierry Bouts und Memling.

Van Mander nennt noch einen dritten Harlemer Maler, Dirck van Harlem als einen ausgezeichneten Meister jener Zeit; er bezeichnet auch das Haus, in welchem er in Harlem wohnte, und ein Bild von seiner Hand, auf welchem er die Bezeichnung gelesen: Im Jahre eintausendvierhundertundzweiundsechzig hat Dirck, der zu Harlem geboren ist, dies zu Löwen gemacht." Man glaubt in diesem Dirck den zu jener Zeit in Löwen ansässigen Maler Dirck Stuerboudt zu erkennen. Die Thatsache, daß diese beiden identisch seien, bedarf noch einiger Überprüfung, aber wir können im Hinblick auf die Wahrscheinlichkeit, die Identität als nachgewiesen betrachten. Bereits im Jahre 1450 verheiratet sich Dirck in Löwen mit Katharina van der Bruggen und im Jahre 1467 quittiert er den Geldbetrag für sein bedeutendstes Werk, das Altarbild mit dem Abendmahle in der Peterskirche zu Löwen. Das Mittelbild, welches sich noch heute in der Dreieinigkeitskapelle dieser Kirche befindet, zeigt Christus mit den Aposteln am Tische sitzend in ganz origineller Anordnung; je zwei Apostel zu seinen beiden Seiten, die übrigen sitzen um den quadratischen Tisch. Im Hintergrunde stehen zwei Diener. Die von dem Mittelbilde abgetrennten Flügel zeigten geöffnet je zwei Darstellungen übereinander. Sie befinden sich getrennt in München und Berlin. Die Pinakothek in München besitzt: Melchisedek der Abraham mit Wein und Brot begrüßt

und die Mannalese; das Berliner Museum das Passahfest und die Speisung des Propheten Elias. In all seinen Gemälden sind Anklänge an Memling und Reminiscenzen an Jan van Eyck nicht zu verkennen. Die Stoffe sind mit außerordentlicher Feinheit behandelt und tragen ungewöhnliche Pracht und Farbenglut zur Schau, Gesichter und Hände sind von miniaturartiger Zartheit, die Landschaft mit seltener Vollendung und Originalität behandelt, aber er ist kein so korrekter Zeichner, wie die genannten, und besonders in der Gestaltung der Füße steif. Charakteristisch für ihn ist das Bemühen die einzelnen Figuren porträtartig zu individualisieren und durch verschiedene Töne des Inkarnats zu unterscheiden.

Wichtiger als dieses Altarwerk aber und bezeichnender für den Meister, sind jene beiden großen Gerechtigkeitsbilder, die er im Jahre 1468, als Stadtmaler von Löwen für das dortige Rathaus malte. Sie befinden sich heute im Museum zu Brüssel und gehören zu den hervorragendsten Schöpfungen des 15. Jahrhunderts. Sie behandeln auf Grund einer Legende, welche die Chronik des Gottfried von Viterbo erzählt, die Hinrichtung eines unschuldig Angeklagten und den Beweis seiner Unschuld durch ein Gottesurteil. In dem ersten Bilde sehen wir die Hinrichtung eines Grafen, in Gegenwart des Kaisers Otto III. Die Kaiserin, deren Liebe er zurückgewiesen hatte, beschuldigte ihn unter ihrem Eide, nach Art der Potiphar, daß er ihre Ehre bedroht habe. In dem zweiten Bilde unterzieht sich die Witwe des Hingerichteten vor dem Kaiser knieend dem Gottesgericht. Sie hält in der einen Hand das Haupt ihres Gatten, in der andern ein glühendes Eisen. Im Hintergrunde wird die Kaiserin verbrannt. Der ganze Vorwurf ist von Gottfried von Viterbo auf Grund älterer Sagen, erdichtet. Es existiert kaum ein drittes Bild, welches das gräßliche eines derartigen Vorgangs, die Hilflosigkeit der Unschuld gegenüber der Verleumdung und Bosheit, in so ergreifender Weise zum Ausdruck brächte, wie diese beiden. In diesem blutrünstigen Realismus zeigt sich Stuerboudt als

Fig. 8.



Dirck Stuerbout. Das Gottesgericht. (Nach Passavant.)

wahrer Holländer, als welchen wir ihn in den vorerwähnten Flügelbildern des Löwener Altarbildes kaum erkennen würden. Die nahezu lebensgroßen Figuren bereiten ihm allerdings nicht geringe Schwierigkeiten, sie sind steif, ja einzelne unnatürlich, aber die Gestalt der Gräfin, mit dem Haupte ihres Mannes im Arme, hat an ergreifenden Realismus nicht einmal in den jüngsten Schöpfungen der französischen Schule ihresgleichen.

Stuerboudt vollführte noch mehrere Aufträge für den Löwener Magistrat, die wir näher nicht berühren können. Am 17. April 1475 machte er ein Testament und es scheint, daß er kurz darauf starb. Im Jahre 1473 hatte er in zweiter Ehe Elisabeth van Voshem geheiratet. Er gehört seiner Thätigkeit nach unbedingt in die Brabanter Schule, aber sein wahrscheinlicher Geburtsort Harlem, und der eigentümliche herbe Realismus, den er insbesondere in den Löwener Rathausbildern bekundet, berechtigen seine Aufnahme in die holländische Schule, die er in seiner Weise scharf charakterisiert. Er bildet ganz eigentümliche Gesichtstypen, mit hoher Stirne und liebt nicht selten orientalische Physiognomieen, welche auf ein Studium fremder Volksstämme hinweisen. Seine Werke machen nicht selten den Eindruck, als wäre Stuerboudt in Jerusalem und Palästina gewesen.

IV. Das sechzehnte Jahrhundert.

Jakob Cornelisz van Oostzanen, Cornelis Anthoniszoon, Jan Joest van Calcar, Jan Mostaert, Cornelis Engelbrechts, Lukas van Leyden, David Jorisz, Jan Swart aus Gröningen.

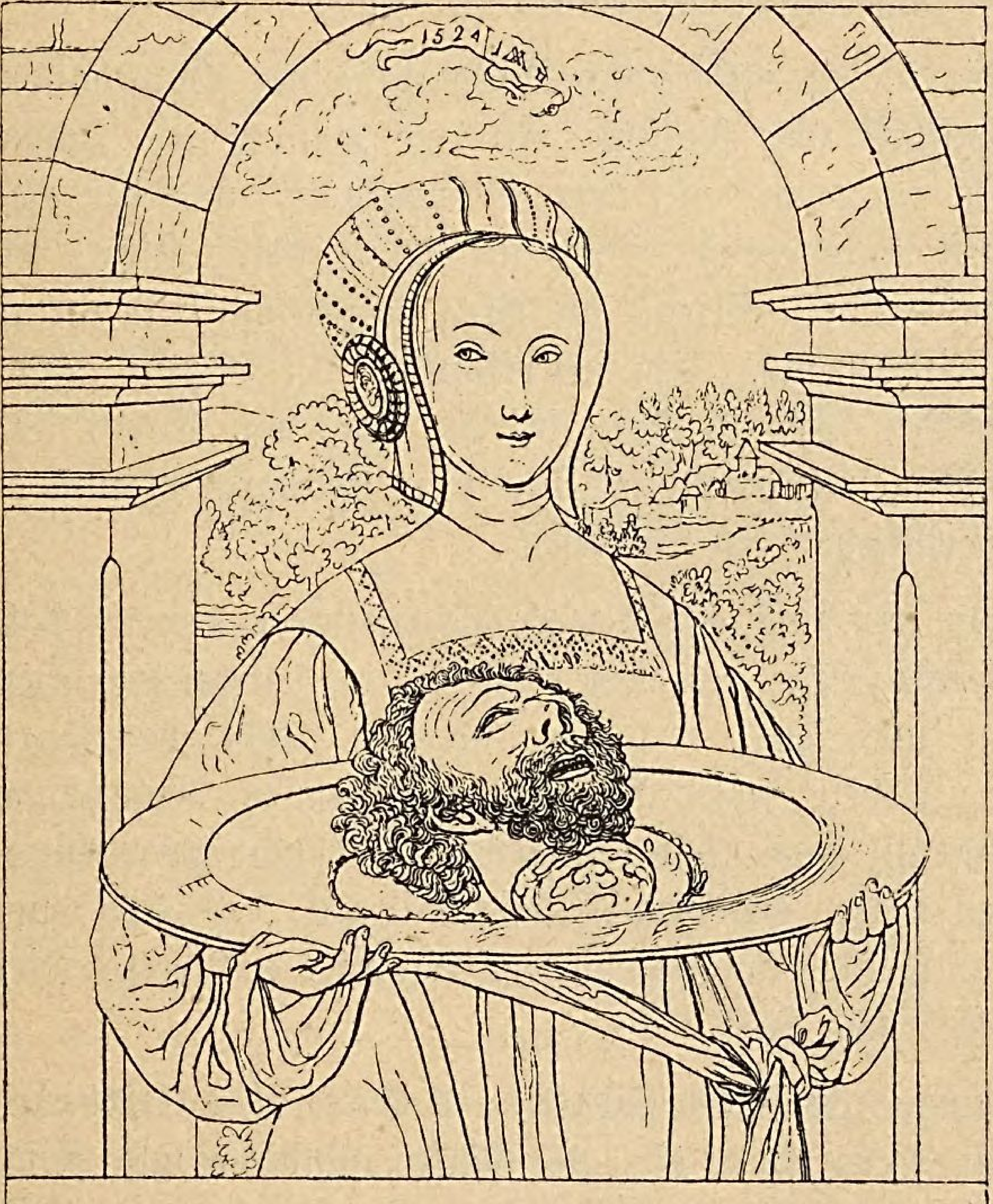
Die im vorstehenden Kapitel behandelten Künstler gehören ihrer Lebensdauer und Richtung nach vollständig dem fünfzehnten Jahrhundert an. Sie unterscheiden sich zwar wesentlich von den Meistern der Brabanter Schule, haben aber doch manches mit ihnen gemein, und einige verschmelzen durch ihren dauernden

Aufenthalt in Brüssel, Brügge, Löwen und anderen Städten die strenge holländische Auffassung mit der glatteren und anmutigeren der südlichen Provinzen. Unmittelbar an sie reiht sich eine Gruppe von Künstlern, die den allmählichen Übergang zu den späteren Renaissance-Meistern bildet. Sie sind im strengeren Sinne des Wortes holländisch, sind weniger mit den Vlämen verquickt als ihre Vorgänger, aber in einigen finden wir bereits italienisierende Motive und Anklänge an die Renaissance. Der bedeutendste von ihnen, Lukas van Leyden, erscheint in seinen Kupferstichen nicht selten so stark italienisierend, daß man bei ihm geneigt wäre, einen längeren Aufenthalt in Italien anzunehmen.

In Amsterdam rühmt van Mander zunächst einen Maler Jakob Cornelisz van Oostzanen, dessen Geburtszeit er nicht erfahren kann, und von dem er nur weiß, daß er im Jahre 1512 der zweite Lehrer Jan Schoreels gewesen und damals bereits ein wenigstens 12 Jahre altes Töchterchen hatte. Er war in dem Dorfe Oostzanen in Waterland geboren, übte aber seine Kunst in Amsterdam, wo er auch starb. Er erwähnt von ihm eine Abnahme vom Kreuze in der Oude Kerk zu Amsterdam, eine Darstellung der sieben Werke der Barmherzigkeit, eine Beschneidung Christi aus dem Jahre 1517 und mehrere andere Bilder. Überdies sagt van Mander, daß von ihm mehrere Holzschnitte, 9 runde Passionsstücke, eine zweite Passion in viereckigen Stücken und 9 treffliche Reiterfiguren herrühren. Diese führten auch endlich zur Fixierung des Künstlers. Dasselbe Zeichen, mit welchem diese Holzschnitte signiert sind, findet sich auch auf mehreren Gemälden, welche längst aus der Menge der anonymen Werke jener Zeit ausgeschieden und einem ad hoc erfundenen Maler, Jan Walter van Aßen, der aber nie existiert hatte, zugeschrieben worden waren. Das Monogramm besteht aus einem J., einem A. und einem zwischen diesen beiden Buchstaben stehenden Firmazeichen. Das J. bedeutet Jakob, das A. aber Amsterdam. Jakob Cornelisz soll bereits im Jahre 1505 in die Amsterdamer Gilde eingetreten und in dieser Stadt ansässig ge-

wesen sein. Seine Holzschnitte sind mit den Jahren 1510—1521 datiert, und Bilder sind bis zum Jahre 1530 nachweisbar. Van Mander schildert seine Manier als sehr kunstreich, sorgfältig und gefällig, welche Vorzüge seine Arbeiten auch thatsächlich besitzen.

Fig. 9.



Jacob Carneliszoon. Salome mit dem Haupte des Täufers. (Galerie im Haag.)

Ihr Gesamtcharakter erinnert an die Arbeiten des Geertgen van St. Jans und an die seines Leydener Zeitgenossen Cornelis Engelbrechtsen. Er ist noch unberührt von allen Einflüssen der Renaissance und getreu den künstlerischen Eindrücken seiner Umgebung.

Das bekannteste seiner Werke ist ein mit dem Monogramm und der Zahl 1523 bezeichneter Flügelaltar im Museum zu Kassel, dessen Mittelbild die Anbetung der Dreieinigkeit durch Himmel und Erde, Engel, Heilige und Vertreter des alten und neuen Testamentes darstellt; die Komposition erstreckt sich auch auf die Innenseiten der beiden Flügel.

Für die charakteristische Bildung seiner Physiognomieen ist ein Brustbild der Salome mit dem Haupte des Johannes im Museum zu Haag, mit dem Monogramm und der Zahl 1524 bezeichnet, maßgebend. Das auffallend kleine Kinn, die hohen Brauen, die hohe Stirne, die ganz kurz beschnittenen Fingernägel charakterisieren ihn. Ein interessantes, der Technik nach ziemlich abweichendes Bild ist Saul bei der Hexe von Endor im Amsterdamer Museum, bezeichnet mit dem Monogramm und der Zahl 1506 (vielleicht 1526 zu lesen).

Jan van Dyck, ein älterer Schriftsteller, der im Jahre 1790 eine Beschryving van het stadhuis te Amsterdam herausgab, erwähnt noch ein, mit der Jahrzahl 1564 bezeichnetes Bild als eine Arbeit dieses Meisters. Er wäre demnach ungefähr 90 Jahre alt noch thätig gewesen. Vielleicht verwechselt er aber hier den Vater mit dem Sohne Dierick Jakobsz, von dessen Hand zu Amsterdam verschiedene Porträts existieren. Dieser starb 1567, siebenzig Jahre alt.

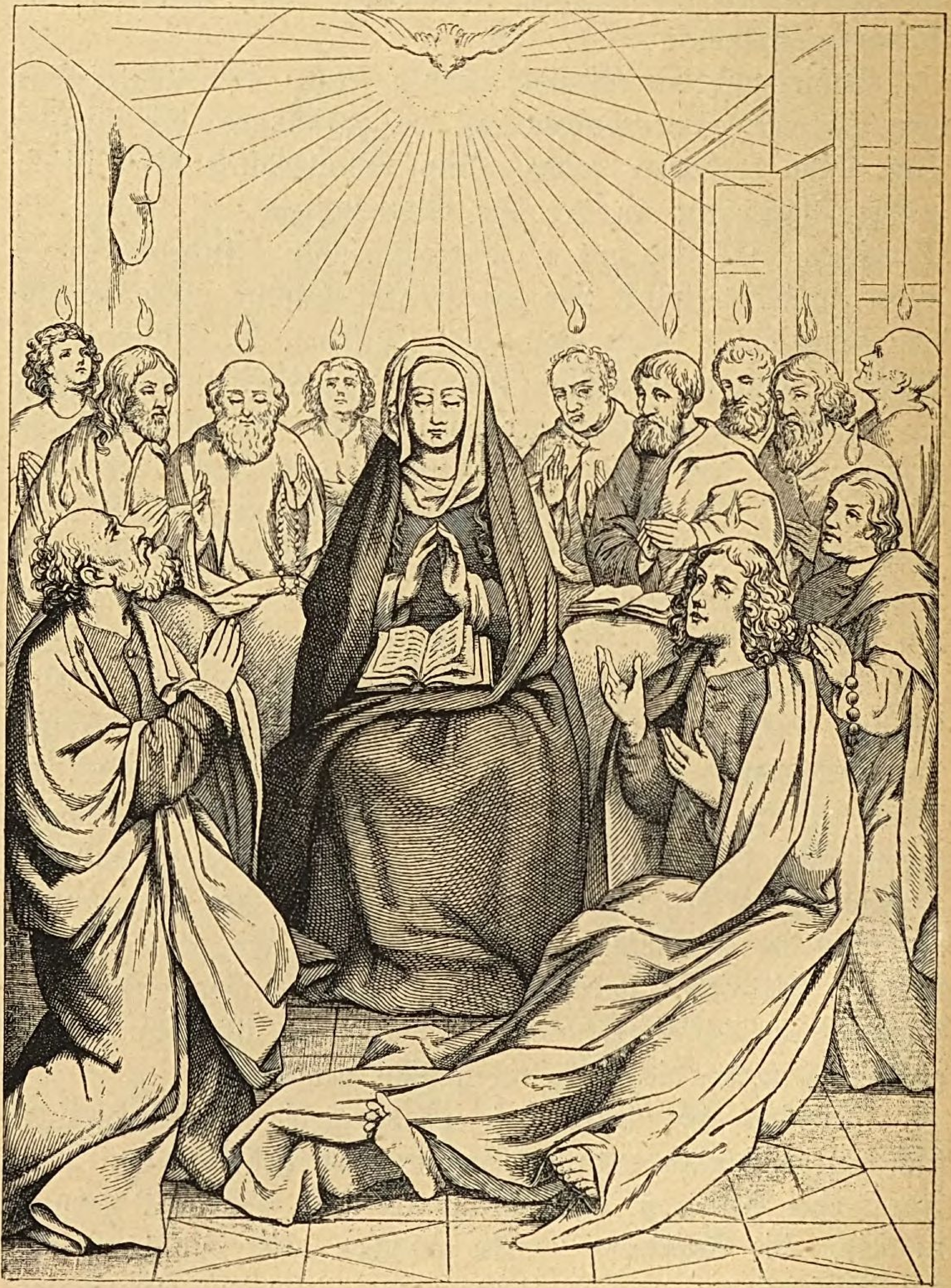
Jünger als Jakob Cornelisz ist Cornelis Anthoniszoon, genannt Teunißen, ein als Maler, Radirer und Zeichner für den Holzschnitt thätiger Künstler, dessen Darstellungen der letzten Art ein eigentümlicher satyrischer und allegorisierender Zug auszeichnet. Er ist um das Jahr 1500 in Amsterdam geboren, war 1547 Mitglied des Stadtrates, und scheint an dem Zuge Karl V. nach Tunis teilgenommen zu haben. Von seinen Bildern sind nur zwei auf uns gekommen: die sogenannte Braspenningsmalteed, eine Schützenmahlzeit von 17 in Rot und Grün gekleideten Figuren aus dem Jahre 1533 und eine höchst

interessante Darstellung der alten Stadt Amsterdam, von der Vogelperspektive aus gesehen, vom Jahre 1536, beide im Amsterdamer Rathause.

Vasari und van Mander nennen ferner einen Maler Jan van Calcar, über welchen erst die Forschungen der jüngsten Tage Licht verbreitet haben. Sein bedeutendstes Werk ist ein großer Flügelaltar in der St. Nikolauskirche zu Calcar im Kleveschen. Es sind aus 20 Einzelgemälden bestehende Flügelbilder, die Mitte bildet eine bemalte Holzskulptur. Alle Gemälde der Seitenflügel haben Bezug auf Christus, die Skulptur des Schreins stellt in unzähligen Figuren voll Leben und Bewegung die verschiedenen Momente der Passion dar. Die offenen Flügel zeigen oben: das Opfer Abrahams und die eherne Schlange, links: den Verrat des Judas, die Dornenkrönung, die Ausstellung Christi vor dem Volke und die Händewaschung des Pilatus; rechts: die Auferstehung, die Himmelfahrt, das Pfingstfest und den Tod der Maria. Die geschlossenen Flügel zeigen abermals zehn Darstellungen, oben: die Verkündigung und die Geburt Christi, links: die Anbetung der Könige, Simeon im Tempel die Beschneidung und Christus unter den Lehrern, rechts: die Taufe Christi, die Transfiguration, Christus und die Samaritanerin und die Auferweckung des Lazarus. Besonders auffällig erscheint in all den Gemälden das entschieden zu tage tretende Bemühen des Meisters, zu verschönern, oder wie man zu sagen liebt, zu idealisieren, welches hier um so auffälliger wird, da die Schnitzereien des Altarschreines, welche etwas älter sein dürften als die Gemälde, dieses Bestreben nicht verraten.

Der Name des Meisters ist erst durch die jüngsten archivalischen Forschungen ermittelt worden. Er heißt Jan Joost, Joest oder Joosten und scheint um das Jahr 1463 geboren zu sein. Die Schnitzerei wurde zwischen 1490 und 1500 von den Bildschnitzern van Halderen und Lodewyck angefertigt, die Flügelgemälde aber wurden im Jahre 1505 bei Jan Joosten bestellt. Im Jahre 1508 waren die zwanzig Bilder von dem

Fig. 10.



Jan Joost. Das Pfingstfest. (Nach Taurel.)

damals in Calcar lebenden Maler vollendet. Aus dem Umstande, daß er im Jahre 1508, nach Vollendung der Bilder, das Bürgerrecht kaufte, geht hervor, daß er nicht aus Calcar gebürtig war, auch verließ er die Stadt kurze Zeit darauf, und aus den Registern der Kirche St. Bavon in Harlem erhellt, daß er im Jahre 1515 dort thätig gewesen und 1519 daselbst starb. Er ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Harlemer und gehört somit in die Geschichte der holländischen Kunst. Andere Werke, welche ihm auf gut Glück zugeschrieben wurden, erweisen sich bei sorgfältiger Kritik als die Arbeiten anderer holländischer Meister; einstweilen kennen wir nur die genannten 20 Tafeln von seiner Hand, die ihn als einen bedeutenden Künstler bekunden, der bereits fremde Einflüsse erfahren zu haben scheint, dieselben aber ohne in Manieriertheit zu verfallen, die Eindrücke seiner Umgebung idealisierend, mit seiner heimatlichen Kunstweise zu verschmelzen wußte. Von seinen Freskomalereien in der Kirche St. Bavon in Harlem haben wir bereits oben gesprochen.

Ebenfalls ein Harlemer, aber die meiste Zeit seines Lebens in Brüssel thätig, war Jan Mostaert oder Mostart, zu Harlem im Jahre 1474 geboren; Schrevelius, der Historiker der Stadt (1648), nennt ihn Jan Sinapius, indem er den Namen ins Lateinische übersetzt. Er stammte aus angesehener Familie, und als seinen Lehrer bezeichnet man einen Maler namens Jakob Jansz van Harlem. Noch jung trat er in die Dienste der Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich, der Schwester Philipps des Schönen und Tante Kaiser Karl V. als Hofmaler und Kammerherr. Er bekleidete diese Stelle durch achtzehn Jahre, und geleitete die Statthalterin überall hin, hauptsächlich damit beschäftigt, Porträts der Familienmitglieder der Erzherzogin zu malen. Später kehrte er nach Harlem zurück und malte wie vordem Porträts und religiöse Kompositionen. Van Mander zählt mehrere seiner Werke auf, die sich zu seiner Zeit noch im Besitze vornehmer Persönlichkeiten befanden, heute aber nicht mehr zu eruieren sind. Aus den Akten der Kirche

St. Bavon in Harlem erhellt, daß er im Jahre 1500 einen Flügelaltar mit Darstellungen aus der Legende des St. Bavon für die Kirche malte.

Mostaert starb im Jahre 1555. Die ihm heute zugeschriebenen Werke sind mehr aufs geratewohl als auf Grund authentischer Nachrichten dem Meister zuerkannt. Die interessantesten sind zwei Flügelbilder der Brüsseler Galerie, zwei Episoden aus dem Leben des St. Benedikt darstellend. Die darauf befindliche Jahreszahl 1552 würde auf die letzten Lebensjahre des Meisters hinweisen; sie sind vor allem dadurch merkwürdig, daß sie Vorgänge aus dem Leben eines Heiligen ganz in derselben genrehaften Weise behandeln, in welcher die um mehr als hundert Jahre jüngeren Holländer van der Meer und Metzu, Szenen des privaten Lebens ihrer Zeitgenossen darstellten. Der eine Flügel, in welchem der Heilige in einer Küche knieend, durch sein Gebet ein zerbrochenes Sieb ganz macht, erinnert an Interieurs von Gerard Dow; die Darstellung entbehrt nur die Feinheit der Ausführung und den Reiz des Helldunkels, trägt aber in der ganzen Auffassung der Szene eine Naivetät zur Schau, die beinahe an Humor grenzen würde, wenn wir diesen, in Anbetracht des religiösen Vorwurfs, nicht ausschließen müßten. Es ist nicht bekannt, woher sie stammen. Sie sind ganz frei von jedem italienisierenden Einfluß, ein Umstand, der in Anbetracht der späten Datierung — 1552 — um so merkwürdiger ist, da andere Werke, die dem Meister mit größerer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, bereits starke Renaissancemotive verraten. Das bedeutendste dieser Art ist ein 1518 datiertes Altarbild der Marienkirche in Lübeck, im Mittelbilde die Anbetung der Könige, auf den Flügeln die Geburt und Flucht nach Ägypten darstellend. Charakteristisch erscheint für ihn das Kostüm seiner Frauenbilder und weiblichen Heiligen, die er in der damaligen Brüsseler Modetracht, ähnlich wie Barend van Orley, mit viereckig dekolletiertem Mieder malt; doch existiert nicht ein einziges Bild, welches ihm mit apodiktischer Sicherheit zugeschrieben

werden könnte. Das Gemälde in Lübeck scheint am ehesten von ihm herzurühren.

Während Jakob Cornelisz in Amsterdam thätig war, arbeitete in Leyden ein berühmter Meister, Cornelis Engelbrechtsz, für uns doppelt interessant, da er der Lehrer des noch weit berühmteren Lukas van Leyden gewesen ist. Er war im Jahre 1468 in Leyden geboren, und van Mander bezeichnet ihn als einen der ersten, welche in dieser Stadt die Ölmalerei ausübten. Sein Vater wird im Jahre 1457 in den Stadtbüchern Engelbrecht de timmerman genannt, woraus man irrtümlich einen Xylographen machte. Sein Lehrer ist nicht bekannt. Er erscheint in den Jahren 1506—1522 in den Stadtrechnungen. Van Mander nennt als einige seiner Gemälde, welche den Bildstürmern entrissen wurden, zwei Altarbilder, die sich früher in der Klosterkirche zu Maria Poel befanden. Die Mitteltafel des einen stellt eine Kreuzigung vor, mit den Schächern, Maria, Johannes, zahlreichen Figuren und Reitern, im rechten Flügel das Opfer Abrahams, in dem linken die Aufrichtung der ehernen Schlange. Die Außenflügel zeigen die Dornenkrönung und die Verspottung Christi, sind jedoch von der Hand des Lukas van Leyden.

Das andere Bild stellt eine Kreuzabnahme dar, umgeben von kleinen Darstellungen aus dem Leben Christi, grau in grau. Der linke Innenflügel zeigt die heilige Cäcilie, Maria Magdalena und die betende Stifterin, außen die heilige Apollonia und Gertrud; der rechte Innenflügel St. Jakobus major, St. Gregor, den dritten Bischof von Utrecht und den betenden Stifter, außen die heilige Agathe und Agnes.

Beide Altarbilder befinden sich noch heute im Museum zu Leyden und sind vortrefflich erhalten. Sie zeigen eine nicht gewöhnliche Pracht und Tiefe der Farben und jene Originalität der Gestalten, der wir bei allen holländischen Malern begegnen, solange sie sich von italienischen Einflüssen frei zu halten wissen.

Engelbrechtsen starb im Jahre 1533, 65 Jahre alt.

Fig. 11.



Cornelis Engelbrechtsz. Flügelaltar im Museum zu Leyden. (Nach Taurel.)

Er hatte zwei Söhne, die beide Maler waren. Der ältere Pieter Cornelisz, 1514 in der Leydener Gilde, war Glasmaler und mit Lukas van Leyden befreundet, der, durch ihn veranlaßt, sich auch in dieser Kunst übte. Der andere Cornelis Cornelisz, geboren 1493, gestorben 1544, erscheint 1519 in der Leydener Gilde, und war unter dem Namen Cornelis Kunst bekannt.

Sein dritter Sohn Lukas Cornelisz, geboren 1495, genannt „de Kok", war Koch (wohl Wirt oder Auskocher) und dabei auch Maler, er ging später nach England und verschwindet für die holländische Kunst.

Weder der Vater noch einer seiner Söhne erfreuen sich nur annähernd der Berühmtheit wie Cornelis Engelbrechtsens großer Schüler Lukas van Leyden, und dieser wieder dankt seinen Namen weniger seinen spärlichen Gemälden, als seinen außerordentlichen Grabstichelarbeiten, in welchen er auch von seinem berühmten Zeitgenossen Dürer nicht übertroffen wurde. Er war zu Leyden im Jahre 1494 geboren und starb daselbst 1533, 39 Jahre alt. Schwächlich und zart von Körper, aber von unermüdlicher Arbeitskraft, war er bereits ein fertiger Künstler zu einer Zeit, da andere noch den Spielen der frühesten Jugend nachgehen. Sein Vater Huig Jakobsz war Maler und hatte Beatrix, die Tochter des Organisten Dirk Florisz, geheiratet.

Von ihm erhielt Lukas den ersten Unterricht, aber er trat frühzeitig in die Schule des Cornelis Engelbrechtsen, wo er sich, wie wir bereits erwähnt, mit Pieter, dem ältesten Sohne seines Meisters, befreundete. Dieses Lehr- und Freundschaftsverhältnis ist darum wichtig, weil Lukas offenbar nach Kompositionen eines der beiden mehrere Blätter gestochen hat. Sein Vater starb erst nach dem Jahre 1525, die Mutter Beatrix im Jahre 1531. In den Jahren 1514, 1515 und 1519 findet sich der Name des Lukas van Leyden in den Registern der Leydener Bürgergarde.

Fig. 12.



Samson und Dalila. Kupferstich von Lukas van Leyden.

Man kennt ungefähr 200 Stiche van Leydens, aber man wäre in großem Irrtume, wenn man alle von ihm herrührend ansehen wollte. Das erste datierte Blatt trägt die Zahl 1508 und stellt Mohammed vor, der den Mönch Sergius ermordet. Lukas war demnach 14 Jahre alt, als er dieses Meisterwerk schuf, und van Mander sagt überdies, es sei nicht sein erstes gewesen. Van Mander erzählt, er habe die Kunst in Kupfer zu stechen bei einem schlichten Waffenschmiede gelernt, der mit Hilfe des Ätzwassers seine Harnische mit Ornamenten schmückte, während ihm ein Goldschmied den Gebrauch des Grabstichels lehrte. Thatsache ist, daß Lukas seine Platten ätzte. Seine Zeichnung ist korrekt, seine Physiognomieen sind voll Ausdruck und die Komposition stets voll Leben, seine weiblichen Figuren sind zuweilen häßlich, aber er konnte sie nicht anders bilden, als er sie eben vorfand. Er bewegt sich auf allen Gebieten mit gleicher Sicherheit, in der heiligen und profanen Geschichte, im Porträt wie im Ornamente, und mit seltener Originalität im Genrebilde. Lukas ist der Erfinder des holländischen Genrebildes und der Vater aller Breughel, Brouwer, Ostade. Im hohen Grade merkwürdig ist der Wechsel in den Formen seiner Stiche, und eine sorgfältige Kritik würde auf diesem Gebiete überraschende Resultate zutage fördern. Leider wurde bis heute seinem Werke noch nie jene Aufmerksamkeit gewidmet, die es mit Recht beansprucht.

Sein bedeutendstes Gemälde ist das jüngste Gericht im Museum zu Leyden. Es ist ein großer Flügelaltar, den Lukas im Jahre 1533 (?) malte, und war bestimmt für den Hochaltar der St. Peters- und Pauls-Kirche, wenigstens deuten die auf den Außenflügeln befindlichen Gestalten der beiden Apostel darauf hin. In dem Mittelbilde sehen wir Christus in den Wolken, auf einem Regenbogen sitzend, umgeben von Aposteln und Heiligen, unter deren Füßen zwei Engel mit entfalteten Flügeln, die Menschen vor den Richterstuhl rufen. Rechts unten werden die Auserwählten von Engeln in das Paradies geführt, welches der rechte Flügel vorstellt, und links werden die Verworfenen von Dämonen in

die Hölle gestoßen, welche der linke Flügel vorstellt. Die großen Figuren sind durchaus realistisch gedacht, ohne jeden Anklang an italienische Eindrücke, ein Umstand, der für die Beurteilung der Echtheit der Kupferstiche Lukas van Leydens, unter welchen sich italienische Formen finden, von höchster Wichtigkeit ist. Die Dämonen sind bunte, monströse, menschliche Gestalten mit Tierköpfen, Schwänzen und Tierklauen. Das Bild macht im ganzen durch seine helle, zarte, silbertönige Farbe, durch die eigentümliche Komposition des Mittelbildes, welches den Vorgang in einen in der That unabsehbaren Raum versetzt, einen eigentümlich originellen und großartigen Eindruck. Man erzählt, daß früher über der Taube, welche zu Häupten des Weltrichters schwebt, die Gestalt Gott Vaters mit der päpstlichen Tiara erschien. Später wurde dieselbe übermalt, und als am Ende des vorigen Jahrhunderts der Maler de Groot das Bild restaurierte, und hierbei die Gestalt Gott Vaters mit der Tiara wieder erschien, wurde er von den Vätern der Stadt beauftragt, sie so zu übermalen, daß dies Ärgernis ein für allemal verschwände. Infolgedessen ist der obere Teil des Mittelbildes auch vollständig verdorben, und die lebhaften Farben dieser Partie stimmen nur schlecht zu den silbernen, weichen Akkorden des übrigen Gemäldes. Die Außenflügel zeigen, wie bereits bemerkt, die Apostel Petrus und Paulus.

Van Mander erwähnt ein Diptychon im Besitze eines Franz van Hoogstraten in Leyden, von welchem es Kaiser Rudolf II. kaufte. Es ist 1522 datiert und stellt Maria mit dem Kinde, Maria Magdalena und Joseph vor. Es befindet sich gegenwärtig in der Pinakothek zu München. Einzig in seiner Art ist die Heilung des Blinden von Jericho in der Eremitage in St. Petersburg; und gerühmt, die Anbetung der Könige im Buckinghampalaste. Es existieren kaum 10 oder 12 Bilder seiner Hand, alles übrige, was unter seinem Namen geht, ist Fälschung oder Kopie.

Im Jahre 1520 unternahm er mit Jan Mabuse eine Reise nach Antwerpen, wo er mit Dürer zusammentraf. In demselben Jahre findet sich auch sein Name in der Antwerpener Gilde.

In den letzten Jahren litt er unter dem Wahne, von seinen Kunstkollegen aus Eifersucht vergiftet worden zu sein.

Seine Frau Elisabeth war aus reichem und vornehmem Geschlechte, die Tochter des Jakob van Boshuysen, aber ihre Ehe blieb kinderlos. Lukas hatte jedoch eine außereheliche Tochter namens Maria, die ihm wahrscheinlich vor seiner Ehe geboren wurde. Sie heiratete im Jahre 1532 den Maler Dammasz oder Damissen Claeß und gebar wenige Tage vor dem Tode ihres Vaters einen Sohn, namens Lukas; dieser, Lukas Damissen oder Dammasz, der Enkel des Lukas van Leyden, war auch Maler und starb zu Utrecht im Jahre 1604. Ein anderer Enkel des Lukas van Leyden und jüngerer Bruder des Lukas Dammasz, namens Jan de Hoey, wanderte nach Frankreich aus, wo er und mehrere seiner Söhne eine nicht unbedeutende Rolle in der Geschichte der französischen Kunst spielen.

Lukas van Leyden übte trotz seiner eminenten künstlerischen Bedeutung auf seine Zeitgenossen doch weit geringeren Einfluß aus als beispielsweise Dürer, der was die Erfindungsgabe und Mannigfaltigkeit der Stoffgebiete betrifft, unter ihm steht. Aber der letztere verdankt seine Popularität zumeist seinen Holzschnittwerken, einem Gebiete, auf welchem sich Lukas nur mit wenigen Zeichnungen bethätigte. Als Kupferstecher stehen beide wohl auf gleicher Höhe, ja Lukas van Leyden bewährt in seinen späteren Arbeiten, wie dem Porträt des Kaisers Max, dem berühmten Eulenspiegel und anderen, eine Sicherheit, Breite und Korrektheit in der Führung des Grabstichels, welche Dürer mit seiner minutiösen Feinheit und peinlichen Akkuratesse nicht erreicht. Mit Lukas van Leyden beginnt in Holland die Thätigkeit einer unabsehbaren Reihe von ausgezeichneten Künstlern auf diesem Felde, und es entsteht daselbst eine Kupferstecherschule, die nirgends mehr ihresgleichen hat und sich ähnlich nur ein Jahrhundert

später in Frankreich entfaltet. Aber die Leistungen der Goltzius, Saenredam, Matham, Delfft und hundert anderer sind nie wieder übertroffen, kaum je erreicht worden.

Als eine, weniger künstlerisch als kulturhistorisch höchst interessante Erscheinung der holländischen Schule ist David Jorisz zu erwähnen, der eine größere Rolle in der Kirchen- und Kulturgeschichte als in der Kunstgeschichte zu spielen berufen war. Er war Glasmaler, 1501 geboren, und seine Weise läßt sich aus einigen wenigen Handzeichnungen beurteilen, die auf uns gekommen sind. Er hält sich in denselben von jedem italienischen Einflusse frei, ein Umstand, welcher ältere Autoren veranlaßte zu sagen, daß er in der Manier des Lukas van Leyden arbeitete, mit dessen Werken aber die seinen nicht das geringste gemein haben; sie sind weder so fein und zart in der Ausführung noch so sicher in den Umrissen. Er reiste in den Niederlanden, Frankreich und England, mischte sich unter die Anabaptisten und spielte als Prophet David in der Wiedertäuferbewegung eine hervorragende Rolle. Er war in Kürze genötigt heimlich Delft zu verlassen und floh nach Basel, wo er bis zum Jahre 1556 unbekannt und unbelästigt unter dem Namen Jan van den Bröck oder van den Burg lebte. Seine Mutter wurde als Wiedertäuferin im Jahre 1537 auf öffentlichem Platze enthauptet. Er galt für einen schönen und schlauen Mann und hat das letztere wohl auch bewiesen. Im Museum zu Basel befindet sich sein Porträt von der Hand Aldegrevers, welches ihn im scharlachroten Mantel darstellt. Er trägt einen langen rotblonden Bart und der Ausdruck listiger Verschlagenheit und Tücke seines Auges giebt diesem Porträt einen eigentümlichen unheimlichen Charakter.

Durch zahlreiche, nahezu in allen europäischen Galerieen vorhandene Werke bekannt, ist der künstlerisch ebenfalls ziemlich unbedeutende Jan Swart aus Gröningen, 1469 geboren. Lomazzo erzählt, daß er sich längere Zeit in Venedig aufhielt, wo er die Werke des Bellini studierte. Dort hieß er Giovanni

de Frisia oder da Graningie. Viel hat er in Italien nicht gelernt. Seine Manier ist breit und fade; ein Süjet, welches er mit besonderer Vorliebe behandelt, die Anbetung der Könige, verrät ihn jedem, der ihn einmal gesehen, durch die stereotype Figur des Mohrenkönigs, den er ziemlich plump in den Vordergrund stellt. Seine Bilder haben einen grünen, unangenehmen Lokalton. Immerhin gehört er noch in die Reihe jener, die ihren Nationalhabitus nicht ganz den fremden Eindrücken opferten.

VI. Die Manieristen.

Pieter Aertsen. Jan Schoreel. Martin van Heemskerk. Cornelis Cornelissen. Hendrik Goltzius. Dirck Barentsen. Antonie van Montfort. Abraham Bloemaert.

Die künstlerische Epoche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet wenig erfreuliches.

Die geistige Bewegung, welche am Anfange des Jahrhunderts die Völker erfaßte und heute mit dem Namen der Renaissance bezeichnet wird, ist ihrer Bedeutung nach jedermann bekannt. Sie ging Hand in Hand mit der Reformation, der Revolution auf kirchlichem Gebiete, vollzieht wie diese eine totale Umwälzung des intellektuellen Lebens und verkündet den Anbruch eines neuen Zeitalters. Sie bringt in allen bestehenden künstlerischen Anschauungen einen vollkommenen Umsturz zu wege, merkwürdigerweise aber in ganz entgegengesetzter Richtung. Während sich die Geister und Denker des verstandeskühlen Nordens in Glaubenssachen von Rom lossagen, fällt die Kunst, die sich bis dahin, nördlich der Alpen, unabhängig entwickelt hatte, vollkommen dem Banne der ewigen Stadt anheim. Mit Anfang des Jahrhunderts machen sich schon eigentümliche Erscheinungen und Formen in der Kunst des Nordens bemerklich, die den intensiven Einfluß italienischer Motive bekunden, und wir haben ihrer bei

Gherard David und Lukas van Leyden bereits gedacht. Nun beginnt auch plötzlich der Wanderzug der Künstler nach Rom, sie schauen dort die vielgerühmten Wunder der Antike, die gefeierten Werke Raffaels und Michel Angelos mit eigenem Auge, unterliegen den fremden Eindrücken und kennen kein anderes künstlerisches Gesetz mehr als die Kunstnormen der antiken und päpstlichen Welt. Sie kehren in die Heimat zurück und predigen ihren Schülern das neue Evangelium von der römischen Kunst, die, sobald sie es vernommen, nichts dringenderes zu thun haben, als selbst hinunterzueilen. Durch die mannigfaltigen politischen Beziehungen, welche sowohl die französischen Könige als die römischen Kaiser in Italien unterhalten, werden diese italienisierenden Tendenzen für die heimatliche Kunst nur um so gefährlicher, denn sie veranlassen die Bevorzugung der italienischen Künstler gegenüber den heimatlichen. Dies ist besonders am französischen Hofe unter Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. der Fall, unter welchen italienische Kunst allein als die hofberechtigte erscheint. Ihre Formen dringen als Mode und Zeitgeschmack unwiderstehlich bis in den fernsten Norden des Festlands, während nur wenige Italiener, wie beispielsweise Jacopo da Barbari, sich selbst bis in die Niederlande verirren.

Es wäre eine undankbare Arbeit diese trostlose Partie der niederländischen Kunstgeschichte, diese gewaltige mehrere Künstlergenerationen umfassende Gruppe der Romfahrer eingehend zu schildern; es ist immer einer wie der andere, der Künstler büßt stets seine Originalität ein, so wie er nach fremden Ideeen zu arbeiten beginnt und alle die Heemskerks, Goltzius, Cornelissen u. s. w. leiden an denselben Fehlern, und entbehren alle samt und sonders jene Vorzüge, auf welche sie als holländische Naturalisten Anspruch zu machen berechtigt wären.

Interessant ist nur der Übergang der Einzelnen, das Umschnappen und Umkippen, wenn sie ihre holländischen Originalität über Bord werfen und dafür die italienische Manier nach Hause bringen, und die höchst merkwürdige Erscheinung daß sie mit dieser

Wandlung ihr Kolorit, ja jedes Gefühl für Farben verlieren. Die Ursachen dieser Thatsache sind bis heute noch nicht genau aufgeklärt, aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie aber in der wesentlich verschiedenen Technik der Italiener begründet.

Am treuesten seiner heimatlichen Richtung bleibt trotz seines langen Aufenthaltes in Italien Pieter Aertsen, wegen seiner Größe der „lange Peer" oder Pietro lungo genannt. Im Jahre 1508 zu Amsterdam geboren, war er ein Schüler des Malers und Kupferstechers Alart Claessens und trat im Jahre 1535 als Meister in die Antwerpener Gilde, in welcher Stadt er im Jahre 1552 das Bürgerrecht erhielt. In demselben Jahre heiratete er die Tante seines Schülers Joachim Beuckelaer zu Antwerpen, die ihm drei Söhne gebar, welche ebenfalls Maler wurden. Später kehrte er nach Amsterdam zurück, wo er im Jahre 1573 starb. Er ist für die Kunstgeschichte als einer der ersten holländischen Stilllebenmaler wichtig. Bekannt sind seine Küchenstücke welche in der Regel ein oder zwei Halbfiguren mit vortrefflich behandeltem Beiwerk, Fischen, Gemüse, Marktkörben u. s. w. darstellen. Seine bekanntesten Bilder sind ein Bauernfest, 1550, in Wien, eine Kreuztragung, 1552, Berlin, der Eiertanz, 1557, in Amsterdam, doch existieren auch Altarbilder von seiner Hand und in Amsterdam in der Oude Kerk auch Glasgemälde, welche zu den ältesten Denkmälern dieser Kunst gehören, die in den Niederlanden auf uns gekommen sind. Aertsen büßte von seiner Originalität verhältnismäßig wenig ein; seine Gestalten bleiben immer echt holländische Typen.

Ganz anders Jan Schoreel, der begabteste Künstler seiner Zeit, in einem Dorf nächst Alkmaar im J. 1495 geboren. Ein undämmbarer Wandertrieb, führt ihn alsbald aus seiner ersten Schule bei Cornelis Willemsz in Harlem zu seinem zweiten Lehrer Jakob Cornelisz van Oostzanen und dann zu Jan Gossaert, der damals in Utrecht thätig war. Von allen nimmt sein bildungsfähiges Talent die unverkennbaren Eindrücke in sich auf. In Kürze verläßt er auch Gossaert, um

nach Köln zu wandern und dort die berühmten Werke der altkölnischen Schule zu sehen. Von da geht er nach Speier, von hier nach Nürnberg zu Dürer, nach Augsburg zu Holbein dem älteren und endlich nach Venedig. Er muß ein frommer Mann und ein gottesfürchtiger Maler, ganz im Geiste des 15. Jahrhunderts gewesen sein, denn er läßt sich in Venedig überreden nach Jerusalem zu pilgern und thut dies auch. Erst nach seiner Rückkehr von dort, im Jahre 1520, kommt er nach Rom, wo inzwischen der Utrechter Hadrian VI. den päpstlichen Tron bestiegen hatte. Dieser ernennt ihn zum Direktor seiner Kunstschätze, um ihn in Rom zu fesseln, aber bald nach dem Tode Hadrians kehrt Schoreel nach Holland zurück und arbeitet in Utrecht zeitweilig auch in Harlem. Im Jahre 1528 ward er Domherr der Kirche St. Maria zu Utrecht und starb als solcher am 6. Dez. 1562.

Das früheste bekannte Bild seiner Hand ist ein in der Kirche zu Ober-Vellach in Kärnten befindliches Altargemälde, welches mehrere Porträts zu einer heiligen Sippe vereinigt darstellt und 1520 datiert ist. Schoreel malte es an Ort und Stelle, kurz ehe er seine Pilgerfahrt nach Jerusalem antrat. Hier ist er noch ganz Holländer, verleugnet aber die Eindrücke der Arbeiten Hans Holbeins des älteren nicht, die er kurz vorher gesehen hatte. Nach diesem Bilde zu schließen ist Schoreel, der längere Zeit in Köln arbeitete, aller Wahrscheinlichkeit nach der unter dem Namen „der Meister vom Tode der Maria“ bekannte Maler und der Urheber einer Anzahl von Tafelbildern, die teils Anklänge an Mabuse, teils an Jan Joest, noch mehr an Jakob Cornelisz van Oostzanen, auch an Dürer und an andere Renaissance-Meister aufweisen, mit dem Jahre 1520 aufhören, und noch die größte koloristische Ähnlichkeit mit diesem Ober-Vellacher Altarbilde zeigen; das bedeutendste dieser Gemälde ist der Flügelaltar mit dem Tode der Maria in der Pinokothek in München, in welchem wir sonach ein Bild Schoreels vor uns hätten, welches noch in Köln genannt wurde. Ein kleiner Flügelaltar in der kaiserlichen Galerie in Wien, Maria mit dem

Kinde auf dem Thone im Mittelbilde, und den Stiftergruppen auf den Flügeln, scheint bereits unter italienischen Eindrücken, aber kurz nach dem Ober-Vellacher Altarbilde gemalt zu sein. Quellenmäßig ist diese Identität allerdings nicht nachzuweisen, aber

Fig. 13.



Jan Schoreel. Die heilige Skizze. Altarbild zu Ober-Vellach. (Zeitschr. f. b. Kunst.)

es spricht dafür die proteusartige Wandelbarkeit des Schoreelschen Talentes und der eigentümliche Umstand, daß sich kein Bild dieses angeblichen Meisters vom Tode der Maria nachweisen läßt, welches nach dem Jahre 1520 entstanden wäre.

Was Schoreel nach seiner Rückkehr aus Italien arbeitete,

ist mit diesen Bildern nicht im Entferntesten mehr zu vergleichen. Er verliert seine Originalität, seine Farbe und wird ein unglücklicher Nachtreter der Italiener. Das beste Bild ist noch die Maria mit dem Kinde, in einer Landschaft, im Utrechter Museum. Die in Harlem befindlichen Pilger-Porträts sind unbedeutend und die Taufe Christi im Jordan und mehrere andere Kompositionen aus der späteren Zeit unerquicklich durch ihre Manieriertheit.

Harlem ist wie später für die Blütezeit der holländischen Kunst, so schon jetzt für ihre Sturm- und Drangperiode ein wichtiger Centralpunkt.

Martin van Veen, 1498 in dem Dorfe Heemskerk in Nordholland geboren, vor seiner italienischen Reise unter dem Namen Martin van Heemskerk bekannt, lernte bei Cornelis Willemsz zu Harlem, bei Jan Lukas in Delft und endlich noch bei Jan Schoreel, während des Aufenthaltes des letzteren in Harlem. Nach seinem Austritte aus dem Atelier Schoreels, der ihn angeblich in künstlerischer Eifersucht fortgeschickt haben soll, lebte er bis zu seiner italienischen Reise im Hause des Goldschmiedes Joost Cornelisz. Noch vor seiner Wanderschaft im Jahre 1532 malte er das gegenwärtig im Museum zu Harlem befindliche Flügelgemälde: St. Lukas die Jungfrau Maria malend. Es zeigt den Künstler noch frei von direkten italienischen Eindrücken, aber in der Maria, wie in dem neben ihr stehenden, eine Fackel tragenden Genius, prägen sich unklare antikisierende Motive aus, die Heemskerk, durch nach Holland gelangte italienische Werke und Kupferstiche Mark Anton Raimondis bekannt wurden. Die Bilder wurden im Jahre 1532 vollendet, somit zu einer Zeit, da Schoreel, ungesunder Manier voll, bereits nach Holland zurückgekehrt war. Die meisten holländischen Künstler hatten damals schon, irre gemacht in ihrem naiven Schaffen, ihre Selbständigkeit verloren. Nachdem Heemskerk aber selbst in Italien gewesen, artete er in solche Manieriertheit aus, daß seine Arbeiten jeden künstlerischen Wert einbüßen.

Er bleibt stets ein genauer Kenner der Anatomie und ein vortrefflicher Zeichner, aber seine Körper affektieren eine so unnatürliche Haltung, ein so fahles Kolorit, daß seine Werke unser Interesse nicht mehr zu wecken vermögen. Das Harlemer Museum besitzt eine beträchtliche Anzahl von Bildern aus seiner späteren Periode, aber sie sind alle gleich ungenießbar. Interessant als Denkmal dieser unglaublichen Geschmackverwilderung sind die beiden Flügel eines großen Altars im Museum zu Haag aus dem Jahre 1546, für den Altar der Tuchmachergilde in St. Bavo in Harlem gemalt. Sie stellen die Anbetung der Hirten und der Könige dar. Heemskerk ging 1532 nach Rom, wo er drei Jahre verweilte. Er ist unbestritten einer der fleißigsten Künstler gewesen; noch heute ist in den holländischen und belgischen Gallerieen eine große Anzahl seiner Werke erhalten, aber es ist nur ein kleiner Teil all derjenigen, die aus seiner Hand hervorgingen und noch zu seinen Lebzeiten durch den Kupferstich vervielfältigt wurden. Es existieren mehr als 600 Stiche nach seinen Kompositionen. Nichts charakterisiert den künstlerischen Zustand der Niederlande in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so deutlich als die Bewunderung und Popularität, welche dieser Künstler bei seinem Leben genoß. Seine Werke wurden mit Summen bezahlt, welche alles übertreffen was uns von derartigen Zahlungen bekannt wurde. Für ein Bild für die Laurentiuskirche zu Alkmar erhielt er zufolge der vorhandenen Urkunden 750 Gulden und eine lebenslängliche Leibrente von 20 Gulden jährlich.

Er heiratete hochbejahrt zum zweiten male Maria Gerardsdochter, der van Mander Habgierigkeit und Kleptomanie nachsagt. Im Jahre der Belagerung Harlems, 1572, bat er den Magistrat um die Erlaubnis die Stadt verlassen zu dürfen, und übersiedelte nach Amsterdam. Van Mander sagt, er war so furchtsam, daß er sich versteckte wenn Soldaten durch die Straßen marschierten, da er keine Waffen blinken sehen konnte. In seinem Testamente vom 31. Mai 1573 vermachte er seiner Frau eine

Leibrente von 150 Gulden und bestimmte, daß zwei arme Mädchen, die über seinem Grabe getraut werden sollten, jährlich ausgestattet würden.

Er starb am 1. Oktober 1574, 76 Jahre alt und ward in Harlem in einer Kapelle der Kirche St. Bavon begraben.

Sein geistiger Erbe, auf welchen ein guter Teil von Heemskerks Berühmtheit überging, ist der Harlemer Cornelis Cornelissen.

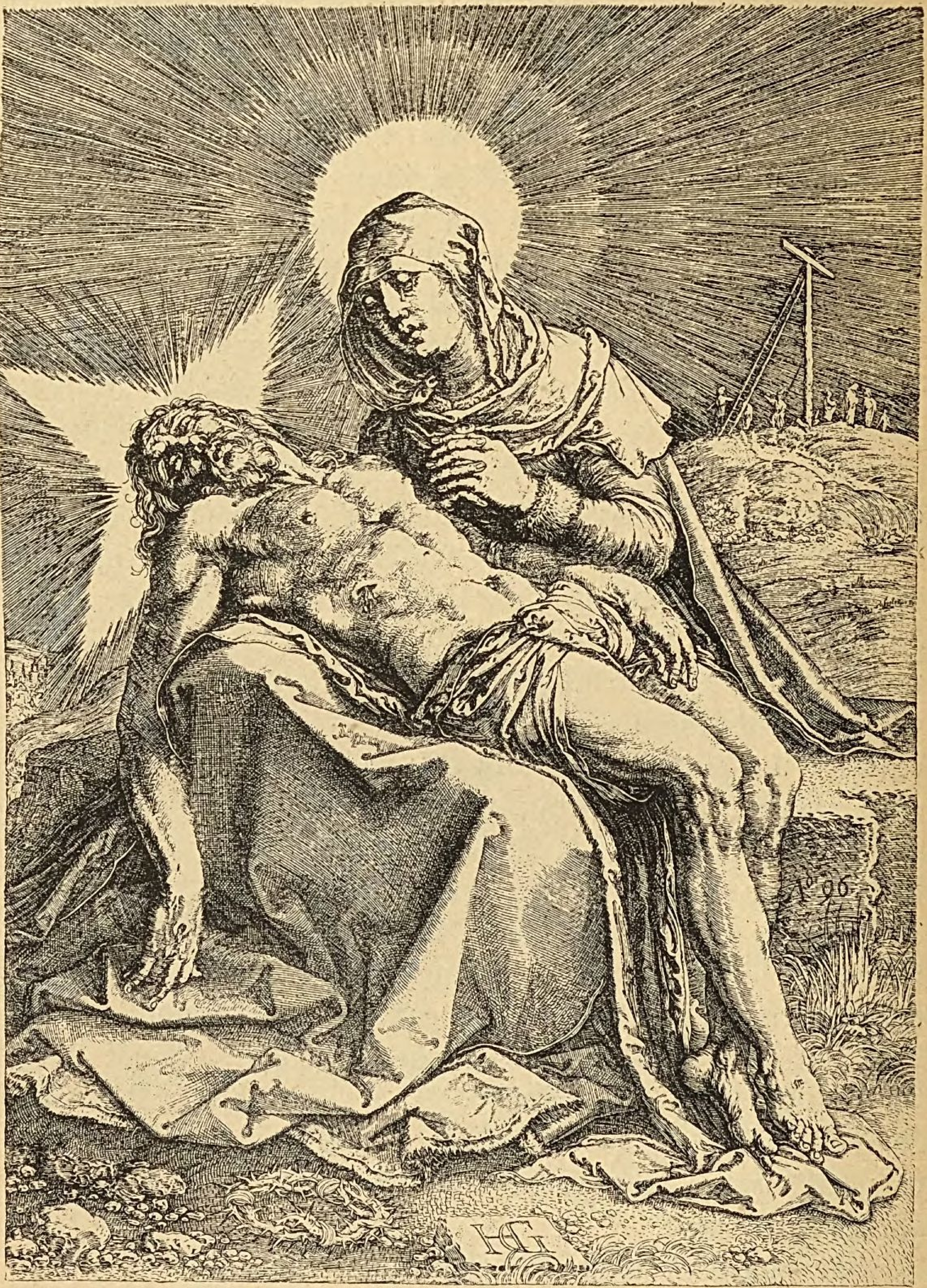
Er ist eine der widerlichsten künstlerischen Erscheinungen dieser Epoche. Er war 1562 geboren. Bei der Belagerung Harlems verließen seine Eltern die Stadt, nachdem sie die Sorge für ihr Haus einem Maler namens Pieter Aertsen übergeben hatten. Bei diesem blieb Cornelis bis zu seinem 17. Jahre, bald aber ergriff ihn die Wanderlust und er ging nach Rouen, von wo ihn die Pest vertrieb. Dann nach Antwerpen, wo er bei Pieter Coignet — einem der kläglichsten Manieristen jener Zeit — arbeitete. Als er nach Harlem zurückkehrte, war er vielleicht der geschickteste Maler aber auch der unnatürlichste. Die Begierde, seine überlegenen anatomischen Kenntnisse zur Schau zu stellen, veranlaßte ihn derartige Verschrobenheiten, unmögliche Körperstellungen, und unnatürliche Wendungen anzubringen, daß man seine Bilder nicht ohne Widerwillen betrachten kann. Eklatante Beispiele seiner Geschmacksverirrungen sind die beiden Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes in Amsterdam und Haag, wahre Hexensabbate von Muskelverrenkungen und Körperverzerrungen. Erträglicher sind eine Bathseba in Berlin und ein Adam und Eva in Amsterdam. Trotzdem kann man seinen Werken bedeutende Vorzüge nicht ganz absprechen. Er ist ein korrekter Zeichner, nicht ohne gewisse ergreifende Gewalt, wenn auch alle Vorzüge vor seinen maßlosen Ausschreitungen verschwinden.

Sein, um vier Jahre älterer Zeitgenosse Hendrik Goltzius ist weniger als Maler, denn als Kupferstecher ein wichtiger Repräsentant dieser Epoche. Er stammt aus einer Künstlerfamilie

und ist 1558 in Mulbracht, einem Dorfe nächst Vanlo im holländischen Limburg geboren, wo sein Vater Jan Goltzius Glasmaler war. Zwölf Jahre alt, verbrannte er sich eines Tags Gesicht und Hände. Infolge dessen blieb sein rechter Arm für immer verkürzt, ein Umstand, der in Anbetracht der außerordentlichen Geschicklichkeit, welche eben diese rechte Hand in Führung des Grabstichels an den Tag legte, seine Arbeiten um so wunderbarer erscheinen läßt. Er unterstützte anfangs seinen Vater in der Kunst, versuchte sich frühzeitig im Kupferstechen und erregte die Aufmerksamkeit des Dichters und Kupferstechers Coornhert, der ihn zu sich nach Harlem einlud. Achtzehn Jahre alt, folgte er auch dieser Einladung und arbeitete für Coornhert, und den Verleger Galle. Im Alter von 21 Jahren heiratete er eine Witwe, die bereits einen achtzehnjährigen Sohn hatte; dieser, Jakob Matham, wurde in Kürze sein bedeutendster Schüler und der geistige Erbe seines Stiefvaters. Nun bemächtigte sich aber seiner die fixe Idee, daß er seine Freiheit verloren habe, und daß Rücksichten für seine Familie, seine künstlerische Entwickelung stören. Er ward krank und nach drei Jahren erklärten ihn die Ärzte für verloren; er aber wollte nicht sterben ohne zuvor Italien gesehen zu haben und deshalb schiffte er sich im Oktober 1590 in Amsterdam nach Hamburg ein. Da ihm aber ein Sturm die See verleidete, durchwanderte er ganz Deutschland und besuchte aller Orten unter mannigfaltigen Verkleidungen die Künstler. Im Januar 1591 langte er in Rom an, nachdem er Venedig, Florenz und Bologna besucht und mit seiner Freiheit allmählich auch seine Gesundheit erlangt hatte. In Gesellschaft des Goldschmieds Jan Matthijssen Van ging er nach Neapel. Nach vierjähriger Abwesenheit vom Hause kam er zurück, wo er bald wieder kränklich wurde und am 29. Dezember 1616 starb.

Er hinterließ mehr als 300 Kupferstiche, darunter große Folioblätter, meist nach eigenen Zeichnungen gestochen, seine Bilder dagegen sind selten, da er erst spät und wenig gemalt

Fig. 14.



Christus im Schoße der Maria. Kupferstich von Heinrich Goltzius.

hat. Das Harlemer Museum besitzt einen Prometheus, an den Felsen gefesselt, aus dem Jahre 1613. Im Haag sind drei Bilder: ein Merkur als Gott der Künste und Wissenschaften, eine Minerva und ein Herkules. Interessanter als die genannten ist aber das Porträt eines Standartenträgers in Schleißheim. Eine Berühmtheit in der Geschichte des Kupferstichs behaupten die, nach seiner Rückkehr aus Italien zwischen 1593—1594 gestochenen sogenannten sechs Meisterwerke des Goltzius: die Verkündigung, Maria bei Elisabeth, die Anbetung der Hirten, die heilige Familie, die Beschneidung und die Anbetung der Könige, in welchen er Lukas van Leyden, Albrecht Dürer, Heemskerk, Franz Floris, van Bloekland und Barth. Spranger imitiert. In all seinen Kupferstichen und Handzeichnungen dominieren die Gliederverrenkungen und die eigentümlichen Körperwendungen der Frauen, die wenn möglich alle Rundungen des Körpers zugleich zur Schau stellen müssen. So ausgezeichnet auch seine Blätter als Grabstichelarbeiten sind, so widerwärtig sind die meisten ihrer Komposition nach. Hiervon machen nur wenige, wie die sogenannten Verteidiger Harlems, der Christus im Schoße der Maria und seine ausgezeichneten ja unübertroffenen Porträtstiche eine Ausnahme. Goltzius hinterließ eine reiche Schule von Kupferstechern, wie Jakob Matham, Jan Saenredam, Jan Muller, Jakob de Gheyn und Pieter de Jode, von welchen ihn aber keiner in der Meisterschaft der Führung des Grabstichels erreicht.

Nicht nur Harlem, auch die anderen Städte Hollands weisen zahlreiche, weit über ihr Verdienst berühmte Vertreter dieser Richtung auf. Ganz Holland war plötzlich überschwemmt mit autochthonen Michael Angelos, und es ist höchst bezeichnend, daß nicht Raphael, sondern der große Florentiner auf die Holländer zumeist seinen Einfluß geltend machte. Sie, welche nie nackte Körper geschaut hatten, versetzte das jüngste Gericht der sixtinischen Kapelle in ein künstlerisches Delirium. Die holländischen Malerwerkstätten arten zu Schlächterhäusern aus, in welchen

jährlich Hekatomben nackter Modelle zum Ruhme der Kunst abgethan werden. Aber nirgend sind die Ausartungen so heftig als in der Harlemer Schule. Bezeichnend für die Wertlosigkeit all dieser Romfahrer ist noch der Umstand, daß in Italien selbst, nach Raphaels, Michael Angelos und Titians Tode, kein Meister mehr lebte, von dem die Niederländer irgend etwas hätten lernen können, nur kraft- und marklose Epigonen, ein künstlerisch entnervtes Geschlecht empfing sie dort und machte sie teilhaft der längst nicht mehr lebensfähigen künstlerischen Prinzipien, an welchen es selbst krankte und zu Grunde ging.

In Amsterdam ist Dirck Barentsen der fruchtbarste und wichtigste Künstler jener Zeit (1534—1592). Er ist der Sohn des Malers Doove Barend (des tauben Barend), von dem er den ersten Unterricht erhielt. Er ging noch jung nach Italien und ward ein Schüler Titians, bei dem er wohnte. Nach siebenjährigem Aufenthalt kam er 1562 über Frankreich nach Holland zurück. Im Alter von 28 Jahren heiratete er zu Amsterdam ein Mädchen aus angesehener Familie. Bei dem Einzuge des Grafen Leycester in Amsterdam im Jahre 1587 waren er, Cornelis Ketel und Jakob Leenertsz mit der Errichtung eines Triumphbogens beschäftigt. Von ihm rührt der charakteristische Ausspruch her, daß er je nach der Bezahlung mit einem Pinsel aus Gold, Silber oder Kupfer malte. Trotz seines langen Aufenthalts in Italien blieb er hinreichend Holländer, um gewisse nationale Eigentümlichkeiten zu bewahren. Es existieren nur zwei authentische Bilder seiner Hand. Das eine ist ein großer Flügelaltar, dessen Mittelbild eine Anbetung der Hirten vorstellt; der linke Innenflügel zeigt den Tod, der rechte die Himmelfahrt Mariä. Die Außenflügel stellen die Verkündigung vor. Dieses Bild malte er offenbar kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien für das Brüderhaus zu Gouda, wo sich das Bild noch zur Zeit van Manders befand; gegenwärtig ist es im Museum der Stadt. Ein zweites Bild, ein Schützenstück, befindet sich im Rathause von Amsterdam. Es stellt 17 Arm-

brustschützen beim Mahle, schwarz gekleidet mit kleinen Halskrausen und schwarzen Mützen vor. Zwei andere sind in Purpur gekleidet. Das Bild ist 1566 datiert. Eine bedeutende Anzahl von Kupferstichen, die nach seinen Werken existiert, deutet auf seine nicht gewöhnliche Berühmtheit und große Fruchtbarkeit und gestattet den Künstler besser zu beurteilen.

In Delft und Utrecht war Anthonie van Montfort genannt Bloekland thätig, ein Meister, dessen Bilder sehr selten vorkommen. Viele seiner bedeutendsten Arbeiten, die er für holländische Kirchen gemalt, waren bereits zu van Manders Zeiten zerstört, verbrannt und der Vernichtung der Bilderstürmer anheimgefallen; eines nur, die Enthauptung St. Jakobus des Älteren, welches van Mander auch als vernichtet bezeichnet, befindet sich noch heute im Museum der Stadt Gouda, für deren Johanneskirche es von Bloekland gemalt wurde. Es stellt in lebensgroßen, römisch antikisierenden Figuren das Martyrium dieses Heiligen dar. In Berlin befindet sich eine Anbetung der Hirten, in der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien die Verwandlung des Actäon. Seine Figuren erinnern an Parmegianino, dessen kleine Köpfe und nicht ungraziöse Gestalten er mit Vorliebe nachahmte. Der Künstler wurde im Jahre 1532 zu Montfort geboren. In alten Akten werden er und sein Bruder Jan nur van Bloekland genannt. Als sein erster Lehrer wird der unbekannte Porträtmaler Hendrik Assuerusz bezeichnet, später trat er in das Atelier des Franz Floris in Antwerpen, des größten Verderbers der niederländischen Naturalisten.

Nachdem er dessen Unterricht durch zwei Jahre genossen hatte, kehrte er in seine Vaterstadt zurück und heiratete daselbst 1552. Später ließ er sich in Delft nieder. Erst im Jahre 1572 ging er auf 6 Monate nach Italien. Dieser Umstand ist, seine Richtigkeit vorausgesetzt, hier wie bei Heemskerk bezeichnend für den unwiderstehlichen Einfluß des italienischen Manierismus, der sich von dem Meister auf den Schüler wie eine Krankheit forterbte. Bloekland ist Manierist noch ehe er in Italien ge-

wesen war. Zuletzt lebte er in Utrecht, wo er im Jahre 1583, 51 Jahre alt starb.

Er hat einige interessante Schüler gebildet. Adrian Kluit aus Alkmar († 1604), Cornelis Ketel aus Gouda, der 1565 oder 1566 in Delft in sein Atelier trat, nachdem er zuvor bei seinem Onkel, dem berühmten Glasmaler Dirk Crabeth gelernt hatte, und endlich den berühmtesten aller, Michiel Mierevelt, den Sohn eines Goldschmieds in Delft, der nach Utrecht kam um bei Blockland seine Studien zu vollenden. Dieser gehört bereits einer künstlerisch besseren Zeit an, welche die Traditionen der naturalistischen Schule wieder siegreich zur Geltung bringt.

Es währt aber lange Zeit, ehe der Manierismus und die römische Raserei ein Ende finden.

Tief ins 17. Jahrhundert, in die Glanzepoche der holländischen Schule hinein, trägt Abraham Bloemaert (1565, † zu Utrecht 1658) den italienisierenden Manierismus, der ganz in der Weise des Cornelis Cornelissen von Harlem vorwiegend mythologische Stoffe behandelt. Er war ein Sohn des Architekten Cornelis Bloemaert und Schüler des Anthonie Montfort († 1583), von dem er eine gewisse graziöse Form, die an Parmegianino erinnert, entlehnt und Joost de Beers. 16 Jahre alt ging er nach Paris, dann lebte er in Herenthals bei Hieronymus Franken und ließ sich endlich in Utrecht nieder. Eines seiner besten Bilder, das Gastmahl der Götter, befindet sich im Museum zu Haag. Er bildete als Schüler Cornelis van Poelenburg, Jan Gerritz Cuyp und Gerard und Willem Honthorst.

Bei den späteren Manieristen verliert die Vorliebe für anatomische Kunststücke allmählich an Boden und wird durch unwahre, künstlich erfundene Beleuchtungseffekte ersetzt, in welchen es Gerard Honthorst (1592—1662), in Italien unter den Namen Gherardo della Notte bekannt, und die Utrechter Schule zur Berühmtheit bringen. Sie haben einen andern Michel Angelo, den Michel Angelo da Carravaggio zum großen Vor-

bilde und Muster ausgewählt und übertreiben wieder nach dieser Richtung. Die ganze Schule ist inwendig so krank und müde, daß es in der That eines reinigenden Gewitters bedarf, um das Gleichgewicht zwischen Natur und Kunst wieder herzustellen. In Harlem zerstreut endlich Franz Hals die Wolken, während in Leyden Rembrandt, die Sonne des 17. Jahrhunderts, ihre Morgenröte entzündet.

VII. Porträt und Regentenstück.

Antonio Moro. Michiel Miereveldt. Jan Ravesteyn. Paulus Morelsee. Cornelis Janson van Ceulen. Daniel Mytens. Frans Hals. Johannes Cornelis Verspronk. Jan de Bray. Pieter Soutman. Jacob Gerritz Cuyp. Thomas de Keyser. Bartholomäus van der Helst u. a.

Mehr naturgemäß als die Historienmalerei und den ursprünglichen Prinzipien holländischer Kunst getreu, entwickelt sich das Porträt, als dessen bedeutendster Meister in der Mitte des 16. Jahrhunderts der berühmte Schüler Schoreels, Antonio Moro, 1512 zu Utrecht geboren, eine hervorragende Stellung einnimmt. Unbekümmert um die italienisierende Manier seines Lehrers studierte er nur die Natur, ja er besuchte Italien, ohne seiner Originalität untreu zu werden und machte sich dort durch sein ungewöhnliches Talent in Kürze bemerklich. Im Jahre 1547 erscheint er in der Antwerpener Gilde, 1550 dagegen ist er in Rom, 1552 in Madrid. Auf die Empfehlung des Kardinals Granvella schickte ihn Karl V. 1553 nach Lissabon, um dort die königliche Familie zu malen. 1554 ging er nach England, wo er für den König von Spanien, Philipp II., die Königin Maria die Katholische porträtierte. Dieses Bild, eines der größten Meisterwerke der Malerei, befindet sich noch heute in Madrid. 1556 trat er in die Dienste Philipps II. und genoß die Gunst des Königs in ungewöhnlichem Maße, bis er, infolge eines noch un-

aufgeklärten Ereignisses, plötzlich gezwungen war Spanien zu verlassen und nach den Niederlanden ging. 1559 war er in Utrecht, später in Antwerpen Hofmaler des Herzogs Alba. Er starb daselbst um 1578. Moro verbindet die Großartigkeit der Auffassung, die wir an Titian und Giorgione bewundern, mit der Feinheit und Delikatesse der Ausführung und der charakteristischen Naturtreue, welche wir ähnlich nur bei den besten Holländern finden. Sein Porträt des Malers Hubert Goltzius in Brüssel und der Zwerg im Louvre sind würdige Seitenstücke des oben erwähnten Porträts in Madrid.

Die lange Reihe bekannter und unbekannter Porträtisten zu verfolgen, die zu dieser Zeit in Holland thätig waren, wäre übrigens keine dankbare Aufgabe. Sie treten selten aus dem Rahmen der konventionellen Porträtmalerei heraus. Erst Michiel van Miereveldt, der Sohn des Goldschmieds Jan Michielsz, 1568 zu Delft geboren, verleiht dem Porträt einen neuen Reiz. Er zeigte ein frühreifes Talent, und ging zu Blockland nach Utrecht. Nach Delft zurückgekehrt, malte er zuerst Stillleben und Interieurs, später erst widmete er sich dem Porträt, auf welchem Gebiet er eine ungewöhnliche Berühmtheit erlangte. Seine zarte, feine, silbertönige Farbe gefiel sofort, und es macht den Eindruck, als wenn er die Lust, sich porträtieren zu lassen, in den Niederlanden zur Mode gemacht hätte. Sandrart erzählt nach Miereveldts eigener Angabe, daß er nahe an die zehntausend Porträts gemalt habe. Obgleich er sich von seinem Schwiegersohn Jakob Delff (1619–1661) und von seinen Schülern unterstützen ließ, scheint die Zahl doch übertrieben. Bilder seines Namens finden sich in allen europäischen Galerien, aber nur selten machen sie den Eindruck entschiedener Originalität, in der Regel sind es ziemlich mittelmäßige Schularbeiten. Er starb im Jahre 1646 als wohlhabender Mann und überhäuft mit Ehren und Auszeichnungen. Sein Sohn Pieter (geb. 1595) bildete sich unter der Leitung seines Vaters aus, starb aber noch vor ihm, im Alter von 36 Jahren.

Fig. 15.



Michiel Miereveldt. Willem von Oranien.

Sein Zeitgenosse Jan van Ravesteyn (geb. ungefähr 1580, gest. 1657) im Haag, ist einförmiger. Im Museum des Haag befinden sich einundzwanzig Porträts aus den Jahren 1611—1616, die zu seinen besten Schöpfungen gehören. In einem großen Schützenstücke aus dem Jahre 1616, im Rathause im Haag, ist er gewissermaßen ein Vorläufer der Rembrandtschen Nachtwache. Das Bild stellt die Offiziere der Bürgergarde vor, welche das Schützen-Haus verlassen.

Miereveldts berühmtester Schüler, der spätere Bürgermeister von Utrecht, Paulus Moreelse (1571—1638), der mehrere Jahre bei Miereveldt in Delft arbeitete, erreichte seinen Meister wohl nicht an Ruhm und Talent, aber an Geschmeidigkeit und Glätte des Vortrags. Seine Bilder zeigen seltene Lebensfrische und zuweilen einen Adel der Auffassung, der in den Bildern Miereveldts nicht glücklicher zu tage tritt.

Diese letztgenannten drei Meister sind die bedeutendsten Repräsentanten der Porträtmalerei in Holland, vor dem Auftreten Franz Hals' und Rembrandts. An sie reihen sich noch Cornelis Janson van Ceulen (1590—1665), der von 1618—1648 in England thätig war und Daniel Mytens, geb. im Haag vor 1600, ebenfalls in England als Hofmaler und Vorgänger van Dyks thätig. Seine Bilder zeichnet ein feiner silberner Ton aus, der besonders seinen Frauenporträts einen vornehmen Reiz verleiht

Die Genannten gehören ihrer Manier und Technik nach der älteren Schule an, obgleich in einzelnen Werken Miereveldts schon der Geist einer neuen Epoche atmet. Vor Miereveldts Staffelei saßen sämtliche Grafen von Holland, und nahezu alle Persönlichkeiten, welche an den Freiheitskämpfen irgend einen hervorragenden Anteil genommen. Seine von seinem Schwiegersohn Willem Jacobs Delff, von Jacob Matham, Jan Muller u. a. meisterhaft gestochenen Porträts sind die glänzendste Illustration der Geschichte jener Tage. Vor Jan van Ravesteyn ändert sich aber die Physiognomie der Porträtierten;

vor ihm sitzen nicht mehr Fürsten und Herren, sondern Bürgermeister, Offiziere und Leute unbekannten Namens. Noch bunter wird die Szene vor dem Harlemer Frans Hals.

Ungeachtet der traurigen politischen Verhältnisse, die am Ausgange des 16. Jahrhunderts in den um ihre politische Freiheit ringenden Provinzen herrschten, hatte das Land schöpferische Kraft genug, ein Genie hervorzubringen, welches plötzlich wie ein Meteor aufsteigt und dessen Ursprung und Ausgangspunkt zu ermitteln bis heute vergebens war. Frans Hals ist eine eigenartige Spezialität der holländischen Schule, deren Ursprung man mit dem Atelier seines berühmten flämischen Zeitgenossen Peter Paul Rubens in Zusammenhang zu bringen suchte, weil man sich die Unabhängigkeit seines Auftretens anders nicht erklären konnte, aber der Mangel eines positiven Anhaltspunktes macht diese Annahme hinfällig und läßt Hals als ein vereinzelt dastehendes Genie erscheinen, welches sich in der Schule des Karel van Mander, seines Lehrers, und von diesem abgesehen, selbständig herangebildet habe. Hiermit ist jedoch seine künstlerische Erscheinung noch nicht erklärt.

Die erste Nachricht, die uns über Frans Hals erhalten ist, stammt aus dem Jahre 1611, und die früheste Arbeit, die wir von ihm kennen, rührt aus dem Jahre 1616 von dem 32jährigen Künstler her, sie verrät jedoch durch Umfang und Bedeutung, daß Hals damals schon ein renommierter Meister gewesen ist.

Franz Hals ist angeblich im Jahre 1584 in Antwerpen geboren, ungeachtet seine Familie seit zweihundert Jahren in Harlem ansässig war. Seine Eltern begaben sich im Jahre 1579 um den Kriegsnöten der hartbedrängten Stadt zu entgehen, nach Antwerpen. Andere Schriftsteller behaupten dagegen er sei in Mecheln geboren, und merkwürdigerweise ergaben auch die Nachforschungen der jüngsten Tage die Thatsache, daß eine Familie Hals im 16. Jahrhundert in Mecheln existierte, unter deren Mitgliedern sogar der Name Frans wiederkehrt.

So weit wir die Lebensumstände des Künstlers verfolgen können, entrollen sie kein sehr erfreuliches Bild. Am 20. Februar 1616, desselben Jahres, in welchem er das erste große Schützenstück, die Offiziere des St. Georgs-Schützenkorps in Harlem malte, erhielt er vom Harlemer Magistrat eine Zurechtweisung wegen Mißhandlung seiner Frau, die wenige Tage darauf starb. Ein Jahr darauf, am 12. Februar 1617, heirathete er Lysbeth Reyners aus Harlem, welche ihn bereits nach 9 Tagen zum Vater machte. In dieser Ehe wurden ihm noch fünf Kinder geboren, und stets erscheint er in den betreffenden Akten: Frans Hals aus Antwerpen, und nur einmal wird er Frans Hals aus Harlem genannt. Er muß somit thatsächlich mehrere Jahre, ehe er nach Harlem kam, in Antwerpen gelebt haben, und wenn er auch bereits im Jahre 1611 in Harlem ansässig war, so bleiben doch seine ganze Jugend und sein Bildungsgang, den er Antwerpen schulden dürfte, unaufgeklärt.

Desto klarer und deutlicher liegt die spätere, fast 50jährige künstlerische Thätigkeit vor uns. Das Harlemer Museum besitzt noch heute acht sogenannte Doelen- oder Regentenstücke, Gemälde, in welchen in ähnlicher Weise, wie heute die Angehörigen irgend eines regierenden Hauses in einer Gruppe vereinigt dargestellt werden, die sämtlichen Offiziere eines Schützenkorps oder einer Bürgergarde oder Vorstände und Direktoren und Regenten einer öffentlichen Anstalt in Lebensgröße in einer Gruppe porträtiert werden. Diese Art momentaner Historienmalerei charakterisiert, wie wir bereits eingangs erwähnt haben, die holländische Kunst und ist ihr speziell eigentümlich. Sie hat ihren Ursprung unmittelbar in dem religiösen Votivbilde, in welchem sich ehedem die Stifter mit ihren Familienangehörigen porträtieren ließen. Der religiöse Zweck entfiel in dem protestantischen Holland und unter den blutigen Kämpfen der Befreiungskriege trat der politische in den Vordergrund; die Schützenkompagnieen und Bürgergarden, die für das Vaterland gekämpft hatten, die Korporationen und Stiftungen die einen humanitären Zweck für Jahrhunderte

verfolgten, waren ein Gegenstand, dessen Andenken der Zukunft überliefert werden sollte. Die Führer dieser Schützenkompagnien, die Gründer und Vorsteher jener Anstalten waren die lebendige

Fig. 16.



Frans Hals. Hille Bobbe. (Galerie in Berlin). (Radiert von W. Unger.)

Verkörperung der politischen Freiheitsidee und des sozialen Stiftungszweckes und wurden als solche leibhaftig, nicht die Idee allegorisch dargestellt. Jede Stadt Hollands besitzt in ihren

Museen und Rathäusern noch heute zahlreiche ähnliche Schützen- oder Regentenstücke, und die bedeutendsten Künstler des Landes finden wir vom Anfange bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts wiederholt mit solchen Darstellungen beschäftigt. Es charakterisiert den demokratischen Geist der Nation, daß ihre Künstler nicht irgend ein glorreiches Treffen oder eine ruhmvolle Waffenthat mit allen dabei vorgefallenen Greueln und Brutalitäten zum Gegenstande künstlerischer Inspiration wählten, sondern lediglich die Männer, die Helden selbst, in einem Augenblicke der Ruhe und behaglicher Freude nach überstandenen Gefahren, im Porträt verewigten. Die Monarchieen haben stets nur siegreiche Schlachten gemalt, zur Verherrlichung des königlichen Feldherrn; derlei Darstellungen sind der holländischen Schule durchaus fremd, und Künstler, welche solche behandelten, arbeiteten stets als Hofmaler im Dienste fremder Höfe.

Die acht erwähnten Schützen- und Regentenstücke des Frans Hals im Harlemer Museum sind aus den Jahren 1616, 1627, 1633, 1639, 1641 und 1664; sie sind in den letzten Jahren, da man dem Meister größere Aufmerksamkeit widmete, oft reproduziert worden und allgemein bekannt. Harlem besitzt in ihnen einen Schatz, der nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Bis vor ungefähr 20 Jahren war Frans Hals kaum dem Namen nach bekannt, erst in den letzten Jahren erregten die bedeutenden Preise, welche auf Pariser und Londoner Auktionen für seine Werke gezahlt wurden, die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums. Die Stadt Harlem jedoch schätzte das große Talent des in seinen Mauern weilenden Künstlers noch bei seinen Lebzeiten, und alles, was in Verbindung mit seinem Namen auf uns gekommen, beweist, daß er trotz seiner ungebundenen Lebensart, trotz seines wildgenialen Naturells, welches jeder litterarischen Rettung Trotz bietet, die Achtung aller genoß, welche mit ihm verkehrten. Seine Zeitgenossen mußten wohl einsehen, daß er mit ganz anderem Maße gemessen sein wollte als andere Dutzend Menschen, denn er übertraf sie alle an durch-

dringendem Blick, an Geist und Menschenkenntnis. Aber sein Leben ergiebt trotzdem kein anderes Resultat, als daß er seine erste Frau mißhandelte, daß er eine ungewöhnlich durstige Kehle besaß, ein schlechter Hausvater war und trotz der seltenen Rapidität, mit welcher er den Pinsel führte, die ihn in den Stand setzte, in wenigen Stunden ein Porträt fertig zu machen, trotz einer erstaunlichen Arbeitskraft, die er bis in seine letzten Lebensjahre zu bewahren vermochte, in Dürftigkeit lebte und starb.

Im Jahre 1652 wurden seine Mobiliar und seine Bilder zu gunsten eines Bäckers für eine Forderung von 200 Gulden gepfändet; 1661 wurde ihm der Beitrag als Mitglied der Gilde erlassen, im nächstfolgenden Jahre gewährte ihm der Magistrat eine Unterstützung von 50 und einen Vorschuß von 150 Gulden; und im Jahre 1664 bezahlte der Magistrat seinen Mietzins und beschloß ihm eine jährliche Unterstützung von 200 Gulden zu bewilligen; all dies wäre gewiß nicht geschehen, wenn seine Mitbürger in dem Manne nicht das außerordentliche, dem Vaterlande nur zum Ruhme gereichende Genie anerkannt und geehrt hätten.

Frans Hals starb am 7. September 1666 und die Kosten seines Begräbnisses beliefen sich auf nur 4 Gulden.

Es geht aus zahlreichen Umständen hervor, daß seine Mitbürger ihn nachsichtiger beurteilten, als wir selbst dies zu thun in der Lage sind. Er hat die hervorragendsten Persönlichkeiten seiner Stadt, aber auch eine erkleckliche Anzahl liederlicher Saufbrüder und berüchtigter Dirnen porträtiert, er war Ehrenmitglied der Rhetorikergesellschaft, Mitglied der Harlemer Bürgerwehr, und im Jahre 1644 Vorsteher der Malergilde. Als Paten seiner Kinder finden wir geachtete und angesehene Persönlichkeiten Harlems; die Historiker der Stadt, Ampzing und Schrevelius gedenken seiner mit der größten Bewunderung, und wahrlich, wenn der Mann eine durstige Kehle und ein leidenschaftliches Herz hatte, so besaß er auch loderndes Genie, reichen Witz und unerschöpfliche künstlerische Phantasie; Hals ist der Erfinder und

Urquell all jener Konversationsstücke, lustigen Gesellschaften, Trinkgelage, welche zunächst sein Bruder Dirk Hals ausschließlich zu seinem künstlerischen Felde ausersah, welches aber auch eine ganze Reihe holländischer Künstler, wie Willem van Buytenwegh, die Palamedes, Duck und andere kultivierten. Er ist der Lehrer Ostades, Brouwers, Verspronks, van der Vinnes, der Berkheyden und anderer, und jede Richtung der holländischen Genremalerei kann ihren Ursprung mit demselben Rechte aus dem Atelier des Frans Hals, wie aus jenem Rembrandts ableiten.

Seine ersten Arbeiten zeigen eine ähnliche Glätte und Feinheit des Farbenauftrags, wie sie alle Porträts seiner älteren Zeitgenossen, der Miereveldt, Ravesteyn ꝛc., zur Schau tragen. Es sind noch die Details, die den Künstler beschäftigen, die Farbe ist noch ihrer selbst wegen da, und in der Komposition lehnt er sich noch an konventionelle, nicht selten steife Vorbilder. Dieser letztere Umstand ist es hauptsächlich, der gegen die Annahme spricht, daß er einen Teil seiner Jugend in Rubens' Atelier in Antwerpen zugebracht habe, denn er hätte in dieser Beziehung dem großen flämischen Meister gewiß mehr abgemerkt, als aus seinen ersten Bildern hervorgeht. Später wird seine Technik plötzlich eine andere; der Farbenauftrag ist fetter; es sind nicht mehr die Details, die ihn interessieren, sondern der geistige Ausdruck der Physiognomie, der psychologische Ausdruck in Gesicht und Händen. Die Haltung seiner Porträts wird ungezwungen und ist dem momentanen Eindrucke abgelauscht, den die betreffende Persönlichkeit äußert, und die Farbe wird dem Gesamttone untergeordnet. Er gleicht in seinem künstlerischen Entwickelungsgange seinem Zeitgenossen Rembrandt, mit dem er ein ähnliches Schicksal teilt.

Seine Bilder sind in öffentlichen und Privatgalerieen nicht selten anzutreffen. Außer den erwähnten Harlemer Bildern, erfreuen sich die Porträts der Mitglieder der Familie Beresteyn im Hofye van Beresteyn in Harlem, der Willem van Heythuysen

in der Galerie zu Brüssel, die Hille-Bobbe im Museum zu Berlin und das irrig auch als ein Porträt des Willem van Heythuysen bezeichnete großartige Gemälde der fürstlich Liechtensteinschen Galerie in Wien, einer berechtigten Berühmtheit.

Sein Hauptgebiet war das Porträt, und hierin ist er für viele seiner Zeitgenossen der mustergiltige und nachahmungswerte Meister. Hierin kommen ihm Cornelis Verspronk und Jakob Gerritz Cuyp am nächsten.

Von seinen Söhnen waren Harmen Hals (1611—1669), Johannes Hals (thätig 1643), Nikolas Hals (1628—1685), Frans Hals der Jüngere († nach 1669) und Regnier Hals (geb. 1627) Maler. Von ihnen beansprucht nur Frans Hals der Jüngere eine Bedeutung als Porträtist und Genremaler im Geiste seines Vaters.

Johannes Cornelis Verspronk ist der Sohn des Porträtmalers Cornelis Engelsze Verspronk, in Harlem 1597 geboren. Er trat 1632 in die Gilde und starb 1662. Sein Festmahl der Offiziere des Schützenkorps vom Hlg. Georg im Museum zu Harlem ist noch farbig und scheint ein frühes Bild, verrät aber deutlich den Einfluß des Fr. Hals. Das Regentenstück der Vorsteherinnen des Heiligengeist-Stifts, ebendaselbst, von 1642, ist wohl sein bedeutendstes Werk. Seine Porträts führen im Kunsthandel in der Regel den Namen Frans Hals. Das Museum zu Oldenburg besitzt 4 gute Porträts aus dem Jahre 1640 und 1641.

Weit weniger dem Einflusse des Fr. Hals unterworfen und eine selbständige Richtung verfolgend, ist Jan de Bray († 1697), der Sohn des Historien- und Porträtmalers Salomon de Bray, der 1664 zu Harlem an der Pest starb. Von ihm befinden sich vier Regentenstücke aus den Jahren 1663, 1664 und 1667 im Harlemer Museum.

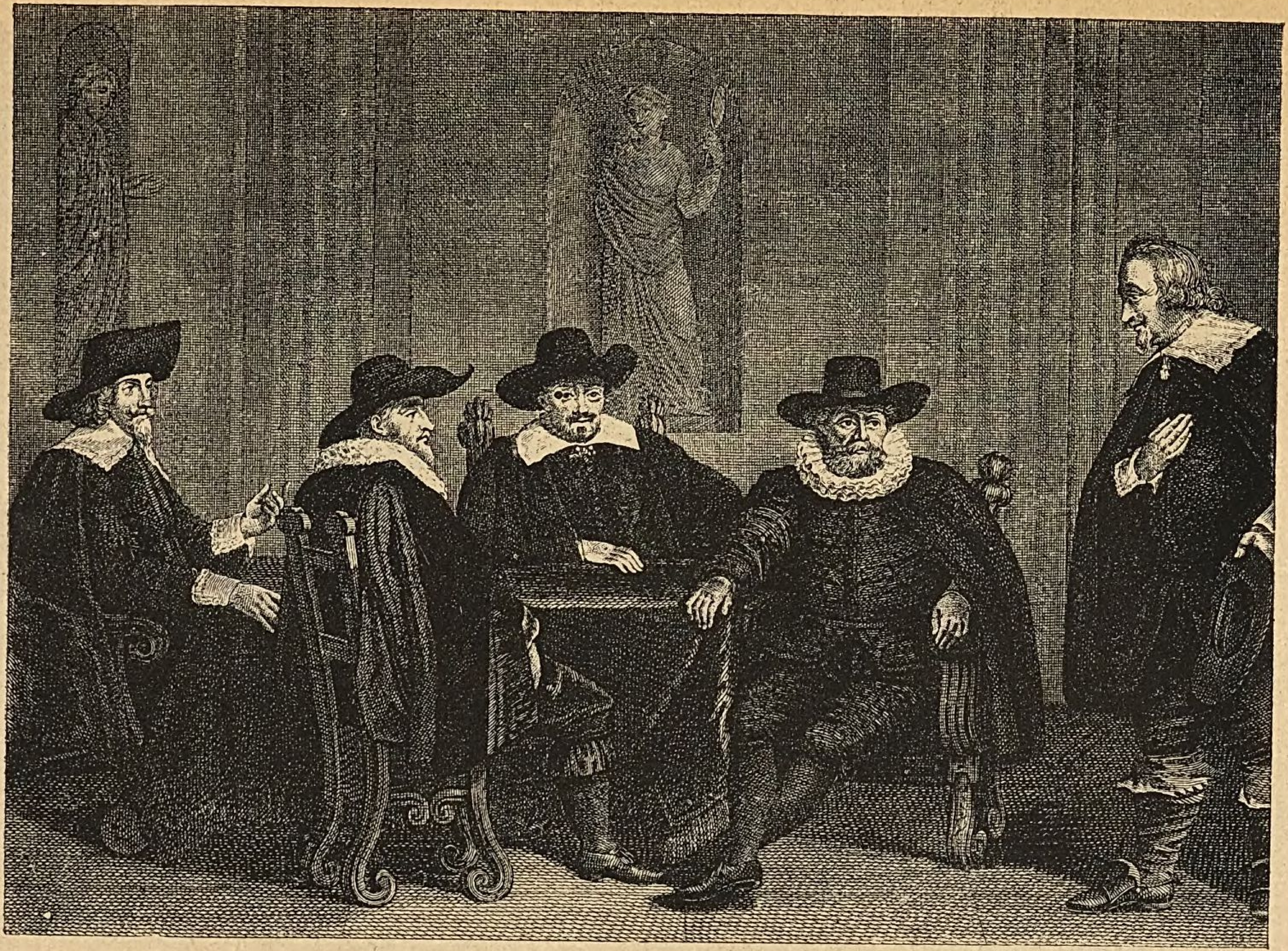
Zu den Harlemer Porträtisten gehört noch der, als Stecher nach Gemälden von Rubens bekannte Pieter Soutman, († 1657), der in Antwerpen und auch in Polen als Hofmaler

arbeitete. Von ihm sind 2 große Regentenstücke der Offiziere der Cluveniersdoelen aus dem Jahre 1642 und 1644 im Harlemer Museum. Er verrät neben Anklängen an Fr. Hals, in seinen Dekorationsbildern im Huis ten Bosch bei Haag hauptsächlich den dominierenden Einfluß seines Lehrers Rubens.

Neben Jakob Gerritz Cuyp, dem Vater des berühmten Landschaftsmalers Albert Cuyp und Schüler Abraham Bloemaerts, der ein ausgezeichneter Porträtist, aber auch ein geschätzter Landschaftsmaler gewesen, ist Thomas de Keyzer (geb. 1595) in Amsterdam, ein Porträtist von großen künstlerischen Vorzügen, hervorzuheben. Seine Werke gehören zu den besten, welche die holländische Schule aufzuzählen vermag. Sein äußerst feines Bild in München: „Eine Frau mit einem jungen Manne an einem Tische", 1650, erinnert an den Schiffsbaumeister Rembrandts in der Sammlung der Königin von England und unterscheidet sich von diesem Bilde nur durch die Sorgfalt der Behandlung und den silbernen Grundton. Er war der jüngere Sohn des ausgezeichneten Bildhauers Hendrik de Keyzer und starb 1679. Seine bekanntesten Bilder sind ein Schützenstück, 1633, in Amsterdam und die vier Bürgermeister, 1638, im Haag.

Mit ihm berührten wir aber eine andere Sphäre der Porträtmalerei und fast scheint es, daß mit der Stadt sich die Manier gründlich geändert habe. In Harlem blüht die flotte derbe Bravour, in Amsterdam macht sich eine feine, um nicht zu sagen geleckte Manier breit. Der berühmteste Vertreter derselben, den man irrtümlicherweise zu Fr. Hals in ein Schulverhältnis bringen wollte, ist Bartholomäus van der Helst († 1670). Er soll im Jahre 1613 in Amsterdam geboren sein; seit 1637 ist er daselbst thätig und gründete dort im Jahre 1654 mit Nikolas de Helt-Stokade die St. Lukasgilde. Er war Kastellan der Doelen auf dem Gernelamarkte, welche nach ihm in der Folge den Namen Van der Helst-Doelen empfingen, ein Beweis für die ungewöhnliche Popularität seines Namens. Das bedeutendste seiner Gemälde, im Amsterdamer Museum, stellt das Festmahl

Fig. 17.



Thomas de Keyzer. Die Amsterdamer Bürgermeister. Museum im Haag.)

Fig. 18.



Bartholomäus van der Helst. Die Preisrichter. (Louvre.)

der Amsterdamer Bürgergarde im Saale der St. Georgs-Doelen, zur Feier des westfälischen Friedensschlusses im Jahre 1648 vor. Es ist eine glänzende Gesellschaft von vierundzwanzig lebensgroßen Figuren, ein Bild, welches ursprünglich seinen Platz im Versammlungssaale der St. Georgs-Schützen hatte, dann längere Zeit im Stadthause aufgestellt war und später in einem der Säle des Tripenhuyses, der berühmten Nachtwache Rembrandts gegenüber hing. Der Kontrast zwischen diesen beiden Meistern kann nicht besser anschaulich gemacht werden, als durch eine vergleichende Betrachtung ihrer beiden Hauptwerke. In der Nachtwache Rembrandts offenbart sich das Genie, welches neue, nie geahnte Wege eröffnet, infolgedessen kaum verstanden, und seinem Werte nach von seinen Zeitgenossen unmöglich erfaßt und gewürdigt werden kann; im Schützenmahl des van der Helst zeigt sich das mit seinem Pfunde redlich wuchernde Talent, das hier nur durch das Format aus den Schranken des gewöhnlichen heraustritt, im übrigen nett, sauber, glatt, liebenswürdig und schmeichelhaft erscheint, infolgedessen allgemein gesucht wird, und sich allmählich an Stelle des Genies setzt, nachdem es dasselbe in der Achtung seiner Zeitgenossen verdrängt hat, da es ihnen faßlicher, bequemer und angenehmer war.

Damit ist van der Helst charakterisiert; er ist ein bedeutender Porträtist, der aber niemals die breitgetretenen Pfade des Herkömmlichen verläßt, die technischen Vorzüge der holländischen Schule im hohen Grade beherrscht und mit diesen Eigenschaften der bestgezahlte und meistgesuchte Porträtist in Amsterdam war. Die Bedeutung seines Talentes liegt vor allem in der ausgezeichneten künstlerischen Anordnung der Komposition; an Lebenswahrheit und geistigem Ausdruck bleibt er hinter Frans Hals und Rembrandt weit zurück, aber er versteht es, seinen Porträts eine gewisse Noblesse der Haltung zu verleihen, die er höchst wahrscheinlich den Porträts Van Dycks abgelauscht hat. Im Arrangement eines großen Gesellschaftsstückes, einer Schützen-

mahlzeit wie der obengenannten zur Feier des westfälischen Friedens, übertrifft er seine Zeitgenossen sämtlich.

An van der Helst schließt sich eine lange Reihe holländischer Porträtisten an, die seiner glatten Vortragsweise in geringerem oder höherem Maße huldigen. Wir erwähnen Joannes Spilberg (1619—1690), den Schüler Govaert Flinks, der als ein Nachahmer van der Helsts bezeichnet werden kann; Pieter Nason, thätig 1656—1668 im Haag und Hofmaler zu Berlin, der als ein Schüler Ravesteyns genannt wird. Jan Roodtseus, 1611 in Hoorn geboren, wie Rembrandt ein Schüler Pieter Lastmans. Er malte Porträts und Schützenstücke. Pieter van der Faes (1618—1680), bekannt unter dem Namen Chevalier Lely, ein Schüler Pieter de Grebbers aus Harlem, in dessen Werken die Einflüsse van Dycks augenfällig sind. Er brachte den größten Teil seines Lebens in England zu, wo er ein geschätzter Porträtist war.

Der Porträtmaler Nikolas de Helt-Stokade (1614—1669), aus Nimwegen, ist durch sein großes Bild, Josef und seine Brüder in Ägypten, welches sich im königlichen Palaste zu Amsterdam befindet, als Historienmaler bekannt. Er besuchte Italien und Frankreich und arbeitete in Amsterdam. Er bildet bereits den Übergang zu den Akademikern und Meistern der Verfallzeit, da er, wie die Rembrandt-Schüler Govaert Flink, Ferdinand Bol, Nikolas Maes und andere, den künstlerischen Prinzipien seiner Jugend untreu, der geleckten italisierenden Manier und Mode anheimfiel.

Ein Schüler Backers zu Amsterdam war Jan de Baen (geb. zu Harlem 1633, † 1702 im Haag), nachdem er zuvor bei seinem Onkel Piemans gelernt hatte. Um 1680 ließ er sich im Haag nieder, besuchte den Hof Karls II. in England, wo er den König und seinen Hofstaat porträtierte. Sein Sohn Jakob de Baen ist sein Schüler. De Baen gehört nicht mehr der Glanzepoche der Schule an, seine Porträts gehen aber in der Regel unter berühmteren Namen und heißen gewöhnlich Van Dyck.

VIII. Rembrandt und seine Schule.

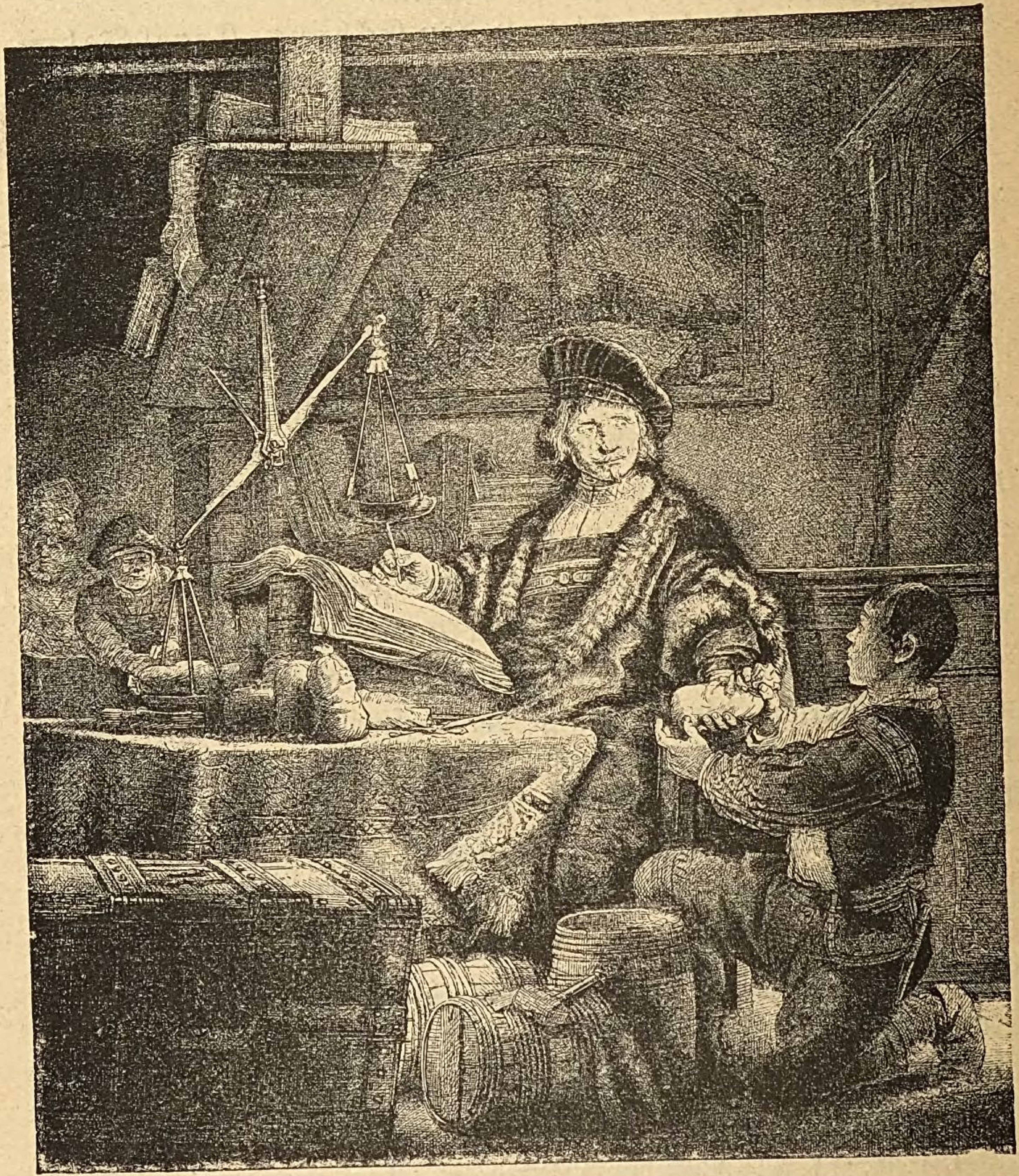
Rembrandt. Jan Lievens. Ferdinand Bol. Govaert Flinck. Jacob de Backer. J. de Wet. Willem de Porter. Jan Victor. Gerbrandt van den Eckhout. Carel Fabritius, Samuel van Hoogstraten. Nicolaes Maes. Aart de Gelder ꝛc.

Wie Rubens den Höhepunkt der flämischen Schule, so bildet Rembrandt den der holländischen, und um seinen Namen gruppiert sich alles was im 17. Jahrhundert in Holland Anspruch auf künstlerische Bedeutung macht. Aber er ist weit populärer in Holland, als sein berühmter Zeitgenosse in Flandern und verdankt seine Wertschätzung im Publikum zumeist der außerordentlichen Meisterschaft, mit wecher er die Radiernadel handhabte und dieser in Holland volkstümlichen Kunst immer neuen Reiz zu verleihen wußte. Schon zu seinen Lebzeiten wanderten die kleinen, oft nur mit wenigen flüchtigen Strichen der Radiernadel bedeckten Blättchen aus einer Liebhabermappe in die andere und ununterbrochen steigen und wachsen die dafür gezahlten Beträge, die für einige der meistgesuchten Blätter heute Tausende von Mark betragen. Weder Albrecht Dürer noch Marc Anton Raimondi haben ihn auf diesem Gebiete in der Wertschätzung der Nachwelt überboten. Es ist gewiß nicht lediglich Sammlerpassion, sondern ein unerklärlicher Reiz, den alle Arbeiten dieses Meisters auf die Phantasie ausüben, wenn echte Gemälde Rembrandts Preise von ein- bis zweimalhunderttausend Francs erzielen. Es verstand auch kein anderer so wie er das allgemein menschliche Empfinden künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, keiner so wie er dem nackten Realismus durch Pinsel und Griffel in so fesselnder Weise das Wort zu reden.

Rembrandt Harmensz van Ryn ward als das sechste Kind aus der Ehe des Müllers Harmen Gerritsz van Ryn mit Neeltjen Willemsdochter van Suydtbrouk am 15. Juli 1607 zu

Leyden, derselben Stadt geboren, welche hundert Jahre früher den großen Lucas van Leyden in ihren Mauern sah. Seine

Fig. 19.



J A. Uytenbogaerd. Radierung von Rembrandt.

Eltern schickten ihn zur Schule um ihn die lateinische Sprache lernen zu lassen, und im Jahre 1622 erscheint er auch thatsäch-

lich an der Leydner Universität immatrikuliert; er aber hatte hierzu nicht die rechte Lust, weil ihn seine natürlichen Anlagen zur Malerei drängten. Daher gab ihn der Vater zu Jacob Isaacks van Swanenburch, einen ziemlich unbedeutenden, damals aber geschätzten Meister, damit er dessen Unterricht genieße. Bei diesem blieb er ungefähr drei Jahre, worauf ihn sein Vater zu dem Maler Pieter Lastman nach Amsterdam in Lehre und Verpflegung gab. „Nachdem er ungefähr sechs Monate bei Lastman zugebracht hatte, erzählte sein Zeitgenosse Orlers, fand er es angezeigt, die Kunst allein weiter zu üben, was ihm so sehr glückte, daß er einer der berühmtesten Maler unseres Jahrhunderts wurde.“

Man nimmt an, daß Rembrandt im Jahre 1620, dreizehn Jahre alt, zu Swanenburch kam und im Jahre 1622 wieder im elterlichen Hause war; leider sind wir aber im übrigen über seine Jugendperiode ohne Nachricht und über die Zeit seines Aufenthaltes bei Pieter Lastman wechseln die Ansichten. Man hat diesem einen bedeutenden Einfluß auf seine Entwickelung zugeschrieben, aber es scheint, daß er dem Leydener Maler Joris van Schooten und seinen Zeitgenossen Jan Lievens mehr verdankt.

Pieter Lastman, (geb. 1580), seit 1631 in Amsterdam ansässig, war ein Schüler des Cornelis Cornelissen und Gerrit Pietersz zu Amsterdam, und bildete sich dann seit 1604, in Italien, unter dem Einflusse Adam Elzheimers. Aus seiner Flucht nach Ägypten in Rotterdam, und der Taufe des Kämmerers, 1608, in Berlin, dem Odysseus bei Nausikaa, 1609, und David im Tempel, 1618, beide in Braunschweig, dem Odysseus von 1619, Augsburg, Laban der von Jakob und Rahel die entwendeten Idole verlangt, 1622, Boulogne sur Mer, der Christnacht, 1629, Harlem, und der Erweckung des Lazarus, 1632 im Haag, seinem spätesten Bilde, ist der Entwickelungsgang Lastmans mit ziemlicher Sicherheit zu entnehmen. Keines der genannten

Bilder bietet jedoch einen Anknüpfungspunkt an eines der Jugendwerke Rembrandts.

Man behauptet auch, daß sich Rembrandts niemals die Reiselust bemächtigt habe; aus seinen Werken geht aber hervor, daß er fremde landschaftliche Eindrücke, die ihm in Holland nirgends zu teil werden konnten, in sich aufgenommen und verarbeitet habe. Es ist anzunehmen, daß dies in seiner Jugend geschehen sei und man wäre beinahe versucht, den Zeitraum von 1622—1627 zum Teil in dieser Weise auszufüllen.

Erst im Jahre 1628, zu welcher Zeit der 15 Jahre alte Gerard Dou aus Leyden, in das Atelier des 21 jährigen Rembrandt als Schüler eintritt, erhalten wir wieder Licht über Rembrandts Schaffen. Dieses Lehr- und Schülerverhältnis dürfte 3 Jahre gewährt haben, worauf Rembrandt, da seine Werke bei den Amsterdamern großen Anklang fanden, es angezeigt fand, um das Jahr 1630 von Leyden nach Amsterdam zu übersiedeln.

Mit dieser Übersiedlung dürfte sein Verhältnis zu Gerard Dou ein Ende genommen haben; um so interessanter ist es aber, daß der wechselseitige Einfluß dieser beiden Künstler aufeinander ein weit nachhaltigerer war; denn Gerard Dou blieb, soweit sich seine Werke verfolgen lassen, seiner ersten Manier im wesentlichen treu. Rembrandt, dessen Werke in den ersten zehn Jahren dieselbe feine miniaturartige Ausführung zur Schau tragen, verließ diese Manier allmählich ganz, um sie durch eine breitere, kühne und sichere Behandlung im Porträt zu ersetzen.

Ein anderer Historiograph Leydens, Simon van Leuwen, ebenfalls ein Zeitgenosse Rembrandts, dessen Werk aber erst 1672 erschien, weiß dagegen nichts, daß Rembrandt je ein Schüler Swanenburchs gewesen wäre. Er berichtet mit Bestimmtheit, daß Joris van Schooten der Lehrer Rembrandts und Jan Lievensz, gewesen sei. Es ist heute sehr schwer, die Glaubwürdigkeit Orlers gegen die van Leuwens abzuwägen, aber eine unleugbare Thatsache ist es, daß sich in den Werken Rembrandts und Lievens' so zahlreiche Berührungspunkte finden, daß ein

längeres Zusammenarbeiten dieser beiden in Leyden mit Sicherheit angenommen werden muß, und daß die Vermutung an Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß Rembrandt und Lievens den Unterricht ein und desselben Meisters genossen haben. Übrigens war Leyden keine große Stadt, und Swanenburch wie van Schooten haben vielleicht gleichen Anteil an seiner Entwickelung.

Am 10. Juni 1634 heiratete Rembrandt die anmutige Saskia van Uylenburgh aus Leeuwarden, und mietete zur Begründung eines neuen Hausstandes eine Wohnung in der Breedstraat. Saskia war das sechste Kind aus der Ehe des im Jahre 1624 verstorbenen Rechtsgelehrten Rombertus Uylenburgh, der Bürgermeister von Leeuwarden und Beisitzer des hohen Rates von Friesland gewesen; Saskia war im Jahre 1612 geboren und hatte ihre Jugend bei ihren verheirateten Schwestern zugebracht; die letzten Monate des Jahres 1633 bei ihrer Schwester Antje in Franeker. Wo Rembrandt sie kennen lernte ist nicht nachgewiesen, aber eine Thatsache ist es, daß er sie bereits im Jahre 1632 kannte und porträtierte, denn in der Galerie in Stockholm befindet sich ihr Porträt von Rembrandts Hand, aus dem Jahre 1632; in der Brera in Mailand ein zweites, aus derselben Zeit, ein unschätzbarer Juwel Rembrandtscher Kunst. Andere Porträts seiner Frau, die eine berechtigte Berühmtheit in der Kunstgeschichte beanspruchen, sind in Dresden, Cassel, die berühmte Artemisia in Madrid, die sogenannte Judenbraut in der Sammlung Sir Edmund Lechmere in The Rhydd und ein ähnliches Bild in St. Petersburg.

Ehe er noch durch seine Ehe mit diesem reizenden Geschöpfe den Grund zu seinem glücklichen Hausstande legte, hatte er einen beträchtlichen Schülerkreis um sich versammelt, der immer größer wurde, seine künstlerischen Prinzipien nach allen Städten trug und auf alle Gebiete der Malerei ausdehnte. Wir nennen nur die bedeutenderen und wichtigeren; außer dem schon erwähnten Gerard Dou, Jan Georg van Vliet, Ferdinand Bol, Jacob Backer, Govaert Flinck, Jan de Wet, Dirk van

Sandvoort, Willem de Poorter, Adriaen de Vries, Jan Victor, Gerbrandt van den Eeckhout, Philip Koninck, Jacob la Veck, Juriaen Ovens, Christoph Paudiß, Adriaen Georg Verdoel, Hendrik Herschop, Drost, Jacob Eßellens, Carel Fabricius, Samuel van Hoogstraten, J. Mieker, Nicolaes Maes, Constantinus van Reneße, Heiman Dullaert, Michiel Willemans, Johan Ulrich Mayer, Frans Wulfhagen, Gerard Uylenburgh, Godfried Kneller, Aart de Gelder ꝛc. ꝛc. und übergehen eine lange Reihe von Künstlern, über deren positiven Zusammenhang mit seinem Atelier man bis heute im unklaren ist, die aber zu ein oder der anderen Zeit Rembrandts direkten Einfluß erfahren haben müssen.

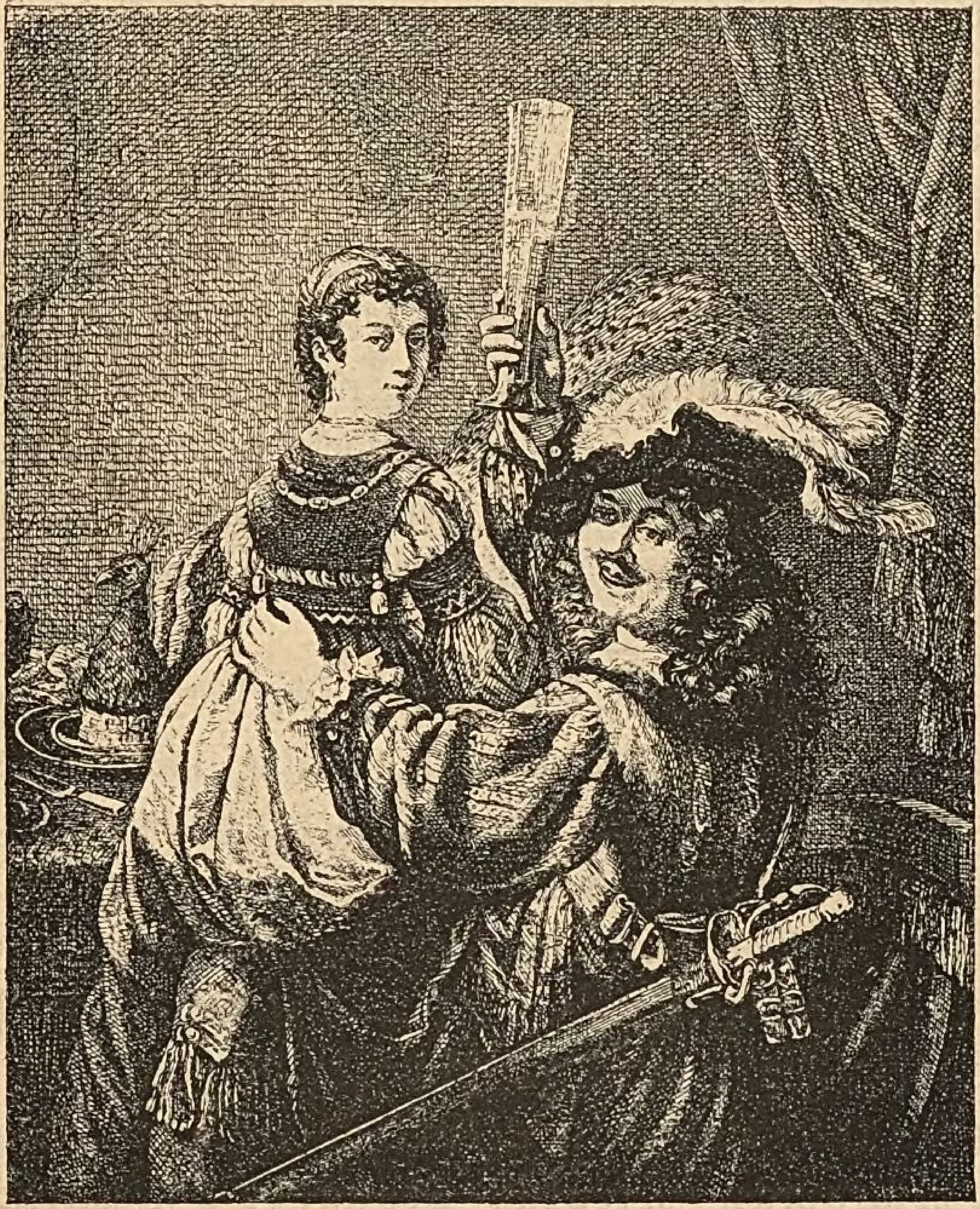
Rembrandt lebte mit seiner Frau, welche ihm 4 Kinder gebar, bis zu ihrem frühen Tode im Jahre 1642, in ungetrübten glücklichen Verhältnissen, und unaufhörlich taucht diese reizende Erscheinung in seinen Werken auf. Noch Jahre nach ihrem Tode tritt ihm ihr unvergeßliches Bild mehr als einmal vor das künstlerische Auge, und wir begegnen ihr in späteren Werken und Radierungen wie einer unwillkürlichen Reminiscenz.

Bald nach Saskias Tode begannen Rembrandts Vermögensverhältnisse, bis dahin für ihn die günstigsten, sich zu verschlimmern. Rembrandt war selbst wohlhabend, das Vermögen seiner Frau beträchtlich, sein Erwerb ein sehr bedeutender, nicht nur durch die zahlreichen Bestellungen, die von allen Seiten einliefen, sondern noch mehr durch die ziemlich hohen Beträge, welche seine Schüler bezahlten. Eine leidenschaftliche Sammellust scheint aber seine Finanzen zerrüttet zu haben. Die kostbarsten Kunstwerke aller Art häufte er in seiner Wohnung an und er scheute keinen Preis, wenn es galt, dieser seiner Liebhaberei zu huldigen. In dem Jahren 1656 und 1658 kam seine ganze Habe, da er dringenden Zahlungsverpflichtungen nicht nachkommen konnte, zur öffentlichen Versteigerung. Das damals aufgenommene gerichtliche Inventar blieb uns erhalten, und wir entnehmen daraus, daß

diese großartige Sammlung von Kunstwerken, deren Verkauf heute mehr als eine Million Gulden einbringen müßte, damals für den Spottpreis von ca. 5000 Gulden verschleudert wurde.

Rembrandt lebte nun zurückgezogen in einem abgelegenen Stadtteile Amsterdams, in seinem Verkehr nur auf wenige Freunde

Fig. 20.



Rembrandt und seine Gattin Saskia. (Galerie in Dresden.)

beschränkt, unter welchen sein aufrichtiger Bewunderer, der Bürgermeister Jan Six die erste Rolle einnimmt.

In seinem ferneren Leben begegnen wir noch zwei anderen Frauen, von welchen insbesondere eine, um das Jahr 1658 wiederholt in seinen Werken zur Darstellung gelangt. Weder schön noch jung, interessiert sie im hohem Grade durch den

Kontrast, den ihre Porträts mit jenen der Saskia bilden. Liebte es Rembrandt seine erste Frau im ausgesuchtesten Flitter, wie eine Königin aus einer anderen Welt zu verewigen, so beliebte ihm ein ganz anderer Vorgang gegenüber jener anderen. Die Frage, ob sie in der That seine zweite Gattin gewesen, ist heute noch nicht beantwortet. Eine gewisse Ungebundenheit seines häuslichen Lebens dieser späteren Jahre, die uns nach mehr als einer Richtung hin verbürgt ist, läßt uns zwischen mehreren Frauen die Wahl.

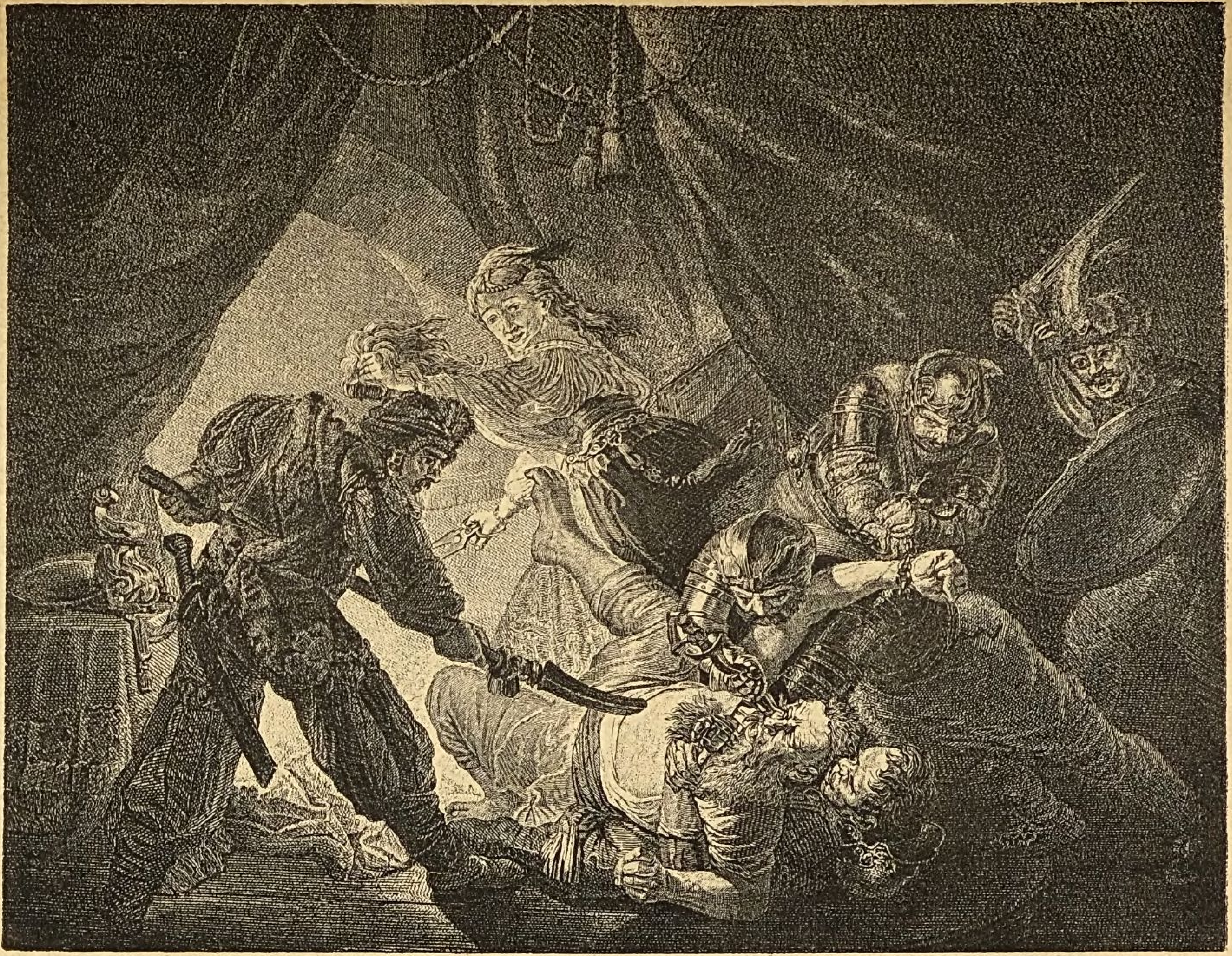
Wenn sich Rembrandt auch künstlerisch noch in späteren Jahren zu unerreichter Höhe erhob, so war das Glück seines Daseins unwiederbringlich verloren. Die Zeit selbst schien sich geändert zu haben und der Geschmack seiner Zeitgenossen, die einst dem glücklichen Künstler entgegenjauchzten, wendete sich von dem unglücklichen und unterstützungsbedürftigen Manne ab, und huldigte anderen Malern, die mehr in der Mode waren. Rembrandt starb zu Amsterdam im Oktober 1669.

Seine epochemachende Bedeutung für die Kunst hat bereits eine reiche Litteratur hervorgerufen, welche mehr oder weniger einseitig, seine Gemälde oder seine Radierungen zum Gegenstande hat. Eine genaue Kenntnis der ihm vorangehenden Kunstperiode ist zu seinem vollen Verständnisse ebenso unumgänglich nötig, wie die seines Schülerkreises. Rembrandt hat seine Propheten und Vorläufer, die bestimmend für sein künstlerisches Auftreten sind. In Pinas, Lastman, Leonard Bramer, Elzheimer, Roland Roghman, Nicolas Moyaert und vielen anderen, findet sich schon das seine Richtung charakterisierende Element der realistischen Darstellung, die vollständig mit allen idealisierenden Traditionen der vorangehenden italienisierenden und antikisierenden Epoche gebrochen hat. In Rembrandts Werken existiert so wie in jenen des Frans Hals, absolut kein Ideal, kein die Natur verbessernder oder verschönender Trieb, sondern lediglich das Bestreben, die Natur so darzustellen, wie sie ihm erscheint. Sein Idealismus besteht nur darin, den geistigen Ausdruck in

der körperlichen Erscheinung in höchster Vollendung zur Geltung zu bringen. Auch er behandelt biblische und mythologische Vorwürfe, aber anders als irgend einer seiner Vorgänger. Er kleidet jedes historische Ereignis in die Formen der ihn unmittelbar umgebenden Körperwelt, und verbindet das Genrehafte seiner heimatlichen Auffassung mit der philosophischen Anschauung des Genies. Technisch beginnt er in jener Weise zu arbeiten, welche Bramer und Elzheimer gewissermaßen geschaffen haben, indem er im Gegensatz zur flämischen Schule, welche ihre Gestalten in das volle Licht zu stellen liebt, dieselben in ein geheimnisvolles Helldunkel verweist. Etwas ähnliches hatten auch die niederländischen Nachahmer des Carravaggio, wie Honthorst und andere versucht, aber was bei diesen manierierter Lichteffekt war, wird bei ihm zur natürlichen Lichtwirkung. Er vernachlässigt scheinbar die Farbe, aber nur, um sie dem Gesamttone unterzuordnen und zu desto glänzenderer Wirkung zu bringen. Er schafft eine ganz neue Atmosphäre für die Farbe, die auf tief goldener Folie aufgetragen zu sein scheint, und eine unerklärliche Pracht und Glut entfaltet.

Rembrandts Schaffen umfaßt eine vierzigjährige künstlerische Thätigkeit und das Verlangen den ununterbrochenen Entwickelungsgang dieses Künstlerlebens, welches niemals stille stand, sondern sich stets weiter entwickelte, von einer gewissen systematischen Grundlage aus übersehen zu können, veranlaßte die Kritik gewisse Stilperioden seines Schaffens anzunehmen. Man wählte hierzu als Grenzpunkte seine drei größten Gemälde: die Anatomie aus dem Jahre 1632 im Museum zu Haag; die sogenannte Nachtwache, oder der Auszug der Schützenkompagnie des Kapitäns Hans Banning Cock, aus dem Jahre 1642, dem Todesjahre der Saskia, und die Staalmeester oder Syndici, aus dem Jahre 1662, beide Bilder im Museum zu Amsterdam Aber nichts ist weniger geeignet eine Vorstellung von seinem Entwickelungsgange und der jeweiligen Höhe seiner Schaffenskraft abzugeben, als gerade diese genannten drei Gemälde, wie groß sie auch sind.

Fig. 21.



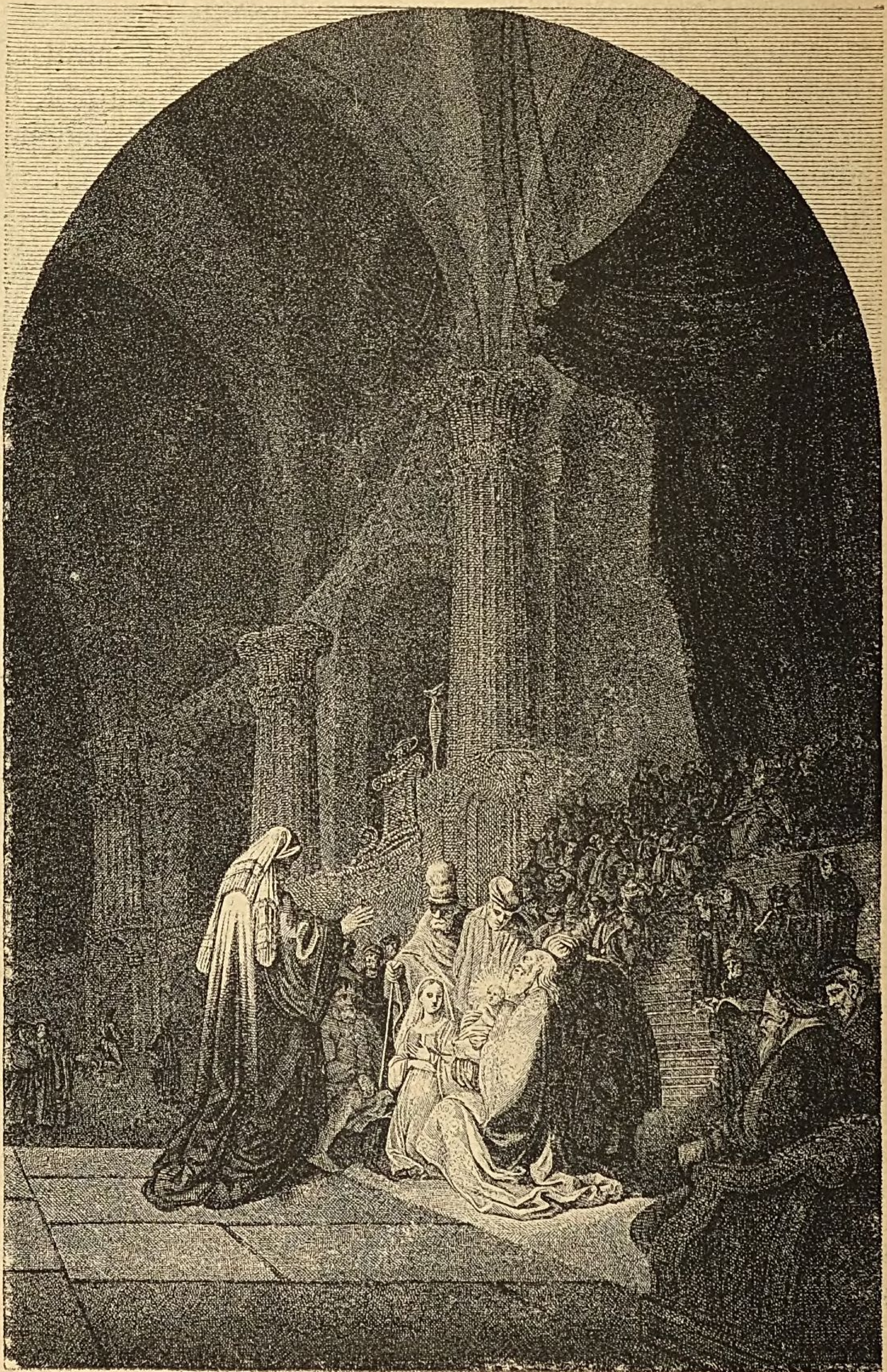
Rembrandt. Die Blendung Samsons. (Gal. Schönborn in Wien. Nach Payne.)

Sie haben zu sehr durch Übermalungen und Restaurierung gelitten, und es würde viel zu weit führen, auch nur seine bedeutendsten Arbeiten erwähnen zu wollen; was immer er hervorgebracht, ist außerordentlich. Wir können nur eine Anzahl der wichtigsten anführen, um dem Leser gewissermaßen einen Anhaltspunkt zur Beurteilung hundert anderer zu geben, die ihm, sei es mit Recht oder Unrecht zugeschrieben werden.

Das früheste, bedeutende Werk ist der Simeon oder die Darstellung Christi im Tempel, aus dem Jahre 1631, im Museum des Haag; daran schließen sich: die anatomische Verlesung des Professors Nicolas Tulp, 1632; die Kreuzabnahme, 1633, in München; die beiden Philosophen, 1633, im Louvre; die Königin Artemisia, 1634, in Madrid; die Entführung des Ganymed, 1635, in Dresden; der Engel verläßt die Familie des Tobias, 1637, Louvre; Christus erscheint der Magdalena, 1638, Buckingham Palast; die Grablegung, 1639, München; die Begrüßung, 1640, Groswenor House; die Nachtwache, 1642, Amsterdam; Bathseba im Bade, 1643, Steengrecht im Haag; die Ehebrecherin vor Christus, 1644, London, National-Galerie; der Bürgermeister Pancras und seine Frau, 1645, Buckingham Palast; die Anbetung der Hirten, 1646, London; Susanna im Bade, 1617, bei Sir Edmund Lechmere in The Rhydd; der barmherzige Samariter, 1648, Louvre; Noli me tangere, 1651, Braunschweig; Joseph und die Frau Potiphars, 1654, Eremitage; die badende Frau, 1654, London, National-Galerie; die anatomische Vorlesung des Dr. Joan Deyman, 1656, Amsterdam, Museum van der Hoop; Moses zerschmettert die Tafeln der zehn Gebote, 1659, Berlin; die Syndici, 1661, Amsterdam; die Geißelung Christi, 1868, Darmstadt.

Wir haben bei dieser Aufzählung absichtlich die Porträts beiseite gelassen, denn in ihnen wechselt die Behandlung nach Maßgabe äußerer Umstände, deren Einwirkung sich kein Künstler entzieht. Ein Bild, welches eine dem Künstler weniger sympathische Person darstellt, und vielleicht auch schlechter bezahlt wird, unter-

Fig. 22.



Rembrandt. Simeon im Tempel. (Galerie im Haag.)

scheidet sich wesentlich von jenem, welches ihm ein verhältnismäßig glänzendes Honorar brachte, oder eine ihm interessante Person behandelten; bei Rembrandt sind in dieser Beziehung seine zahlreichen Selbstporträts am meisten charakteristisch; leider ist grade aus ihnen die Entstehungszeit am seltensten zu entnehmen.

Die bekanntesten sind die Selbstporträts von 1633 in Louvre, der Offizier, 1634, im Haag, ein Selbstporträt aus demselben Jahre in Berlin, ein drittes im Palazzo Pitti in Florenz, eins von 1635 in der Lichtensteingalerie in Wien, eins von 1637 im Louvre, Rembrandt mit Saskia im Schoße von 1638 in Dresden, eins von 1640 in der Nationalgalerie in London, und eins der Galerie Leuchtenberg in St. Petersburg; eins vom Jahre 1657 in Dresden, eines ungefähr von 1658 in Wien, und eines vom Jahre 1660 im Louvre.

Rembrandt Produktionskraft hatte etwas Proteusartiges, sie ist immer neu, immer überraschend. Seine Technik entwickelt sich ähnlich jener des Frans Hals, nur fängt Rembrandt sehr fein und zart an. Seine ersten Radierungen sind unnachahmlich, vermöge der Feinheit, mit welcher sie gemacht sind, und seine ersten Bilder sehen den Arbeiten seines Schülers Gerard Dou zum Verwechseln ähnlich; diese Feinheit des Vortrages macht allmählich größerer Sicherheit und Breite Platz, und von der Mitte der funfziger Jahre endlich, einer Kühnheit und Energie, mit welcher nur Hals zu wetteifern vermag. Er ist auf allen Gebieten gleich groß, und wie er dem Historienbilde neue Bahnen eröffnet, das Porträt zu unerreichter Vollendung geführt, so hat er auch der Behandlung der Landschaft ganz neue und durchaus originelle Seiten abgewonnen.

Von einem sicheren Überblick über seine Handzeichnungen, Radierungen und Gemälde, ist man heute noch ziemlich weit entfernt; früher fälschten die Bilderhändler aus Geschäftsrücksichten — heute täuschen sich diese, Kunstschreiber und Galeriedirektoren aus Kennereitelkeit. In der Regel sind es die Werke seiner Schüler, welche für die des Meisters ausgegeben werden, aber

Rembrandt wurde seit seinem Auftreten bis auf den heutigen Tag nachgeahmt und kopiert und die Rembrandtimitation wird in der Kunst nie ein Ende finden.

Manche seiner Schüler sind seiner Berühmtheit so vollkommen zum Opfer gefallen, daß es erst in den letzten Jahren gelang, einige ihrer Werke aus der Unmasse angeblicher Rembrandtbilder auszuscheiden. Viele derselben sind noch heute nicht sichergestellt, und beispielsweise ist bis jetzt, nicht eine einzige Jugendarbeit seines Stadt- und Zeitgenossen Jan Lievens nachgewiesen. Lievens ist, wie Rembrandt zu Leyden, am 24. Oktober 1607 geboren. Sein Vater war Tapetenwirker und gab ihn angeblich im Alter von 8 Jahren zu Joris van Schooten in die Lehre und nach zwei Jahren zu Pieter Lastman nach Amsterdam, bei dem er ebenfalls 2 Jahre blieb. Es ist kaum glaublich, daß der nunmehr 12jährige Knabe, wie seine Biographen erzählen, sich weiter ganz allein ausgebildet habe, und es wird wohl ein Irrtum in der Altersangabe obwalten. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er mit Rembrandt zugleich, entweder bei van Schooten oder bei Lastman gearbeitet habe, denn eine beträchtliche Anzahl der Radierungen beider Meister zeigt dieselben Persönlichkeiten und auch ähnliche Motive, wie beispielsweise die Auferweckung des Lazarus; auch ist die Führung ihrer Radiernadel so ähnlich, daß man in der That annehmen muß, es haben Lievens und Rembrandt einander nacheifernd gearbeitet. 24 Jahre alt, also ungefähr im Jahre 1632 ging er nach England, wo er drei Jahre gearbeitet haben soll; 1634 kam er nach Antwerpen, wo er 1638 die Tochter des Bildhauers Colyns de Nole heiratete und in demselben Jahre in der Antwerpener Gilde als Meister erscheint. 1640 erwarb er dort das Bürgerrecht, 1642 war er noch daselbst ansässig; später kehrte er nach Leyden zurück und ward dort im Jahre 1672 insolvent. Seine Biographie macht noch ähnliche Schwierigkeiten, wie die Feststellung seiner Werke. Ein jüngerer Zeitgenosse, von den älteren Schriftstellern Jan Lievens de Jonge genannt, erschwert ihre Sicherstellung.

Fig. 23.



Italienischer Nobile. Holzschnitt von Jan Lievens.

Lievens war, wie Rembrandt, Historien- und Porträtmaler, in seinen früheren Arbeiten vollständig dem Einflusse seines genialeren Zeitgenossen huldigend, nach seinem Londoner Aufenthalte von van Dyck mächtig beeinflußt und in seinen späteren Arbeiten, einer manierierten italienisierenden Richtung anheimfallend. Als Radierer ist er mit Rembrandt kaum zu vergleichen, auch übte er diese Kunst in viel geringerem Maße als dieser. Stets aber zeigt er sich als korrekter Zeichner.

Sein berühmtestes Bild, Abraham der seinen Sohn umarmt, in Braunschweig, ist allem Anscheine nach aus seiner ersten Epoche. 1640 malte er für das Amsterdamer Rathaus eine große Darstellung des Fabius Maximus, und in demselben Jahre für die Stadt Leyden den Edelmut des Scipio Africanus; beide Bilder gehören aber schon seiner schwächsten Stilperiode an; mehrere Porträts in Dresden, in der Hausmannschen Sammlung in Hanover, und eines der Galerie Czernin in Wien, sind aus seiner frühesten Rembrandtschen Zeit. Die Bilder aus der Zeit seines Londoner Aufenthaltes sind nahezu gar nicht nachzuweisen, da sie stets den Namen van Dycks tragen.

Der meistgenannte der Rembrandtschüler ist Ferdinand Bol, einer seiner ersten Schüler in Amsterdam. Er ist angeblich 1611, wahrscheinlich aber 1616 in Dordrecht geboren, kam in einem Alter von 3 Jahren mit seiner Familie nach Amsterdam und trat ungefähr 1631 in Rembrandts Atelier. Nachdem er das Amsterdamer Bürgerrecht erlangt hatte, heiratete er 1653 Elisabeth Dul. Am 24. Juli 1680 wurde er begraben. Mit diesen wenigen Daten ist seine Biographie erschöpft. Datierte Gemälde seiner Hand lassen sich vom Jahre 1644 bis zum Jahre 1677 verfolgen, mehrere seiner Radierungen tragen jedoch deutlich die Jahreszahl 1642. Sie werden an Feinheit, malerischem Ausdruck und Virtuosität der Behandlung nur von jenen Rembrandts übertroffen. Das Hauptfeld seiner Thätigkeit war das Porträt, das Regentenstück und die große historische Komposition. Die bedeutendsten Werke der letzteren Art sind die im ehemaligen

Fig. 24.



Ferdinand Bol. Der Traum Jakobs. (Dresdener Galerie.)

Stadthause in Amsterdam, nunmehr königlichen Palaste befindlichen großen Kompositionen: Fabricius im Lager des Pyrrhus, die Einsetzung der 70 Ältesten des israelitischen Volkes als Richter durch Moses, und die Allegorie des Friedens im Leydener Rathause, 1664. Alle drei Bilder sind nach dem Jahre 1660 gemalt und es ist in ihnen nur mehr wenig von jener großartigen Auffassung zu finden, welche in Rembrandts Atelier zu Hause war. Sie imponieren mehr durch den Umfang als durch den künstlerischen Wert der Behandlung, wie die Holländer überhaupt, mit geringen Ausnahmen, den flämischen Malern nachstehen, wenn es sich um dekorative Wirkung handelt, und das Gemälde aus dem Rahmen des Staffeleibildes heraustritt. Dagegen erfreut sich unter den sogenannten Regentenstücken Bols insbesondere eine, ehedem im Leprozenhuys befindlich gewesene Darstellung, einer anerkannten Berühmtheit. Sie stellt die Vorsteher des Instituts vor, unter welchen der Bürgermeister Hoofdt und der Freund Rembrandts Uytenbogaerd kenntlich sind, welchen von dem Wärter ein ganz nackter, aussätziger Knabe vorgeführt wird. Das Bild ist aus dem Jahre 1649 und zeigt Bol auf einer Höhe, auf welcher wir nur Rembrandt selbst zu sehen gewöhnt sind. Seine letzten Arbeiten zeigen einen raschen Verfall. Er verläßt das Helldunkel, seine früher harmonischen Farben werden nunmehr schreiend, und seine Komposition durch falsches Pathos langweilig.

Nächst ihm ist Govaert Flinck der Bekannteste der Rembrandtschüler. Er ist am 25. Januar 1615 in Cleve geboren und starb am 2. Februar 1660 zu Amsterdam. Er war zuerst Schüler des Anabaptistenpredigers und Malers Lambert Jacobsz, der auf seinen Wanderzügen nach Cleve kam und seine Eltern überredete ihn der Kunst zu widmen. Flinck ging mit Lambert Jacobsz nach Leuwarden, wo er sich mit Abraham Lambertsz, genannt Abraham van den Tempel, dem Sohne seines Lehrers und Jacob Backer befreundete. Mit dem letzteren ging er hierauf im Jahre 1634 nach Amsterdam in das Atelier Rembrandts. Seine ersten Arbeiten vom Jahre 1636 und

Fig. 25.



Govaert Flinck. Feier des westfälischen Friedens. (Amsterdamer Museum.) (Nach Van Vloten.)

später, zeigen ihn als sehr begabten Nachahmer seines Meisters; aber in Kürze verläßt er diese Manier und lehnt sich an Bartholomäus van der Helst, dem er in einem großen Schützenstücke aus dem Jahre 1647, welches die Armbrustschützen des Oranienfähnleins darstellt, nahekommt. In einem großen Bilde, der Feier der Bürgergarde zum Friedensschlusse von Münster aus dem Jahre 1648, ist sein Abstand von Rembrandt noch größer. Er lehnt sich an flämische Muster, macht Studien nach italienischen Meistern, büßt seine Originalität ein und wird farblos und geistlos. In den Bildern aus seiner ersten Zeit ist er durch eine Vorliebe für Grün und insbesondere für zitronengelbe Lichter leicht kenntlich.

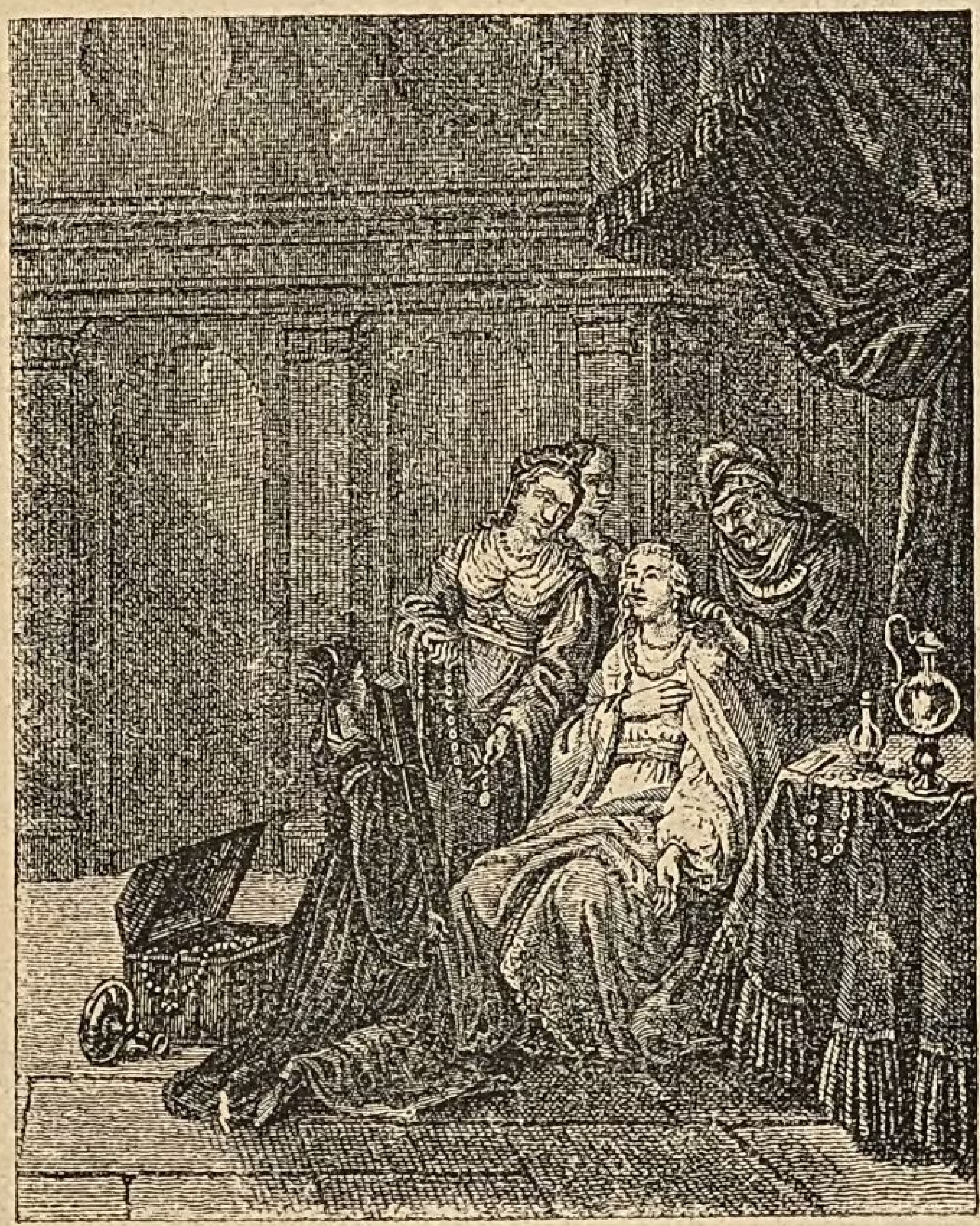
Sein Freund und Studiengenosse Jakob Backer aus Harlingen, (geb. 1608, gest. 1651) ist nur durch wenige Bilder bekannt und seinem Entwickelungsgange nach schwierig festzuhalten. Seine früheren Bilder erinnern an die Arbeiten seines Freundes Flinck und seines Lehrers Rembrandt, wie z. B. ein Selbstporträt der Galerie zu Braunschweig, zwei Porträts der Pinakothek in München und ein Regentenstück des Museums van der Hoop zu Amsterdam. Später verlegte er sich auf mythologische Vorwürfe und imitierte die Italiener.

Gleichzeitig mit den beiden genannten scheint J. de Wet, ein ganz origineller Künstler, der die großartigen Ideeen seines Lehrers in kleineres Format übersetzte, das Atelier Rembrandts besucht zu haben. Seine Lebensumstände sind unbekannt, aber seine Auferweckung des Lazarus, aus dem Jahre 1633, im Museum zu Darmstadt, und Christus unter den Schriftgelehrten, aus dem Jahre 1635 in der Galerie zu Braunschweig, bekunden ihn als einen sehr begabten Schüler Rembrandts.

Willem de Poorter aus Harlem muß ebenfalls vor dem Jahre 1635 bei Rembrandt gelernt haben, da er bereits in dem genannten Jahre als Meister in Harlem erscheint. Er ist originell in seinen Kostümen, lebhaft und feurig in der Farbe, und liebt wie de Wet, Kompositionen mit kleinen Figürchen.

Etwas später als die Genannten dürften Jan Viktor, und Gerbrandt van den Eeckhout das Atelier Rembrandts besucht haben. Jan Victor hat ungefähr 1635—1640 bei ihm gelernt. Bezeichnete Bilder seiner Hand gehen vom Jahre 1640—1663. Er ist im Gegensatz zu de Wet und W. de Poorter, welche stets fein und zart auftreten, von unglaublicher Rohheit und Bruta-

Fig. 26.



Willem de Poorter. Esther.

lität. Seine Figuren sind plump und hölzern und seine Technik breit und brutal wie seine Farbe. Zu seinen besten Werken gehören sein Tobias in der Pinakothek, die Frau am Fenster im Louvre und Joseph erklärt die Träume, in Amsterdam. Er steht seinem Meister trotz großer Familienähnlichkeit doch sehr fern.

In vielen Fällen mit Rembrandt zu verwechseln ist Gerbrandt van den Eeckhout, ein in den ersten Jahren

Fig 27.



Jan Victor. Das Mädchen am Fenster. (Louvre.)

höchst liebenswürdiger, später, auf falschen Wegen, ein etwas langweiliger Maler. So lange er in Rembrandts Atelier arbeitet kommen seine Bilder den Arbeiten des Meisters sehr nahe, er imitiert seine Figuren, seine Farbe, seine Art zu komponieren. Das bekannte Bild „Christus läßt die Kleinen zu sich kommen", ehedem in der Sammlung Schönborn und vor wenigen Jahren von der Londoner National-Galerie als echter Rembrandt erworben, entpuppte sich plötzlich als ein brillanter Eeckhout. Von derselben Faktur sind: Die Anbetung der Könige im Haag, und die Ehebrecherin vor Christus, in Amsterdam. Ein vorzügliches Porträt seiner Hand befindet sich im Städelschen Institut in Frankfurt a/M.

Carel Fabritius ist von allen Rembrandtschülern unbedingt der geistig bedeutendste. Sein jäher Tod, er verunglückte bei der Explosion des Pulverturmes in Delft im Jahre 1654, entriß ihn, 30 Jahre alt, zu früh seiner künstlerischen Thätigkeit. Was uns an Bildern von seiner Hand erhalten blieb, verrät eine Meisterschaft der Auffassung die ihres gleichen sucht. Er war mit Samuel van Hoogstraaten zugleich um 1640 ein Schüler Rembrandts. Die Enthauptung Johannes des Täufers in Amsterdam wird ihm wohl irrigerweise zugeschrieben, aber bezeichnet, und gewiß von seiner Hand, sind ein männliches Porträt (1648) in Rotterdam und der Jäger in Schwerin.

Bernard Fabritius, vielleicht sein jüngerer Bruder, ist nicht ausdrücklich als Rembrandts Schüler genannt, aber seine Werke weisen darauf hin. Er trat 1658 in die Leidener Gilde. Datierte Bilder existieren aus den Jahren 1650—1672.

Ein echter Rembrandtschüler, tief eingehend in die Behandlung des Helldunkels, ist Nicolas Maes, aber nur in der ersten Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit. Seine späteren Arbeiten ähneln den Porträts Netschers. Er versteht es die Rembrandtschen Lichteffekte meisterhaft nachzuahmen und behandelt mit Vorliebe eine alte Frau am Spinnrade oder eine junge Magd und derlei Vorwürfe, im goldigen Interieur; die Farben die er verbindet sind in der Regel

rot, grün und goldbraun, und er bringt durch diese Trias einen ungewöhnlichen Farbenzauber hervor. Die Alte am Spinnrocken

Fig. 28.



Carel Fabritius. Der Jäger. (Galerie in Schwerin.)

in Amsterdam, die faule Magd in der National-Galerie sind die bekanntesten Typen aus seiner besseren Zeit.

Besonders hervorgehoben zu werden verdienen nur mehr

Fig. 29.



Nicolas Maes. Die Lauscherin. (Galerie der Königin von England.)

Samuel van Hoogstraaten und Aart de Gelder. Der erste, sowohl als der Verfasser der Inleyding tot de hooge school der schilderkonst, eines Buches, welches manchen interessanten Aufschluß, speziell über die Entwickelung der Rembrandtschule und die im Atelier des Meisters heimischen Doktrinen giebt, als auch als Meister seltener, im warmen Goldton gehaltener Bilder, die zu den besten Produktionen der Rembrandtschule gehören. Er war längere Zeit in Wien thätig.

Aart de Gelder, Jurian Ovens und Johann Ulrich Mayer gehören zu Rembrandts letzten Schülern. Der erstgenannte ahmt die Manier der letzten Jahre des Meisters getreu nach. Seine Bilder zeichnen sich durch einen warmen Goldton und durch das Vorherrschen der orangeroten Farbe aus. Die wichtigsten sind: Juda und Thamar der Akademischen Galerie in Wien und ein Maler in seinem Alelier, eine Frau porträtierend, in Frankfurt a/M. Jurian Ovens ist eigenartiger, seinen Porträts nach aber kaum mit Sicherheit festzuhalten. Bekannt sind seine Verschwörung des Claudius Civilis und ein Regentenstück in Amsterdam.

Außer den Schülern Rembrandts giebt es jedoch eine beträchtliche Zahl von Künstlern, die ohne direkt im Zusammenhange mit dem Atelier des Meisters zu stehen, doch von seiner Malweise mächtig beeinflußt wurden. Zu diesen gehören Salomon de Koninck (1609—1674), dessen Studienköpfe, alte Rabbiner, Orientalen ꝛc. an die besten derartigen Arbeiten Rembrandts erinnern und häufig unter dessen Namen figurieren; ferner die Genre- und Interieurmaler van der Meer van Delft, Pieter de Hooch und die Landschaftsmaler Roland Roghman und Doomer, auf welche wir später zurückkommen werden.

Adriaen de Vries, 1634 in der Antwerpner Gilde 1639—1650 in Antwerpen, Haag, angeblich auch in Rotterdam und Amsterdam thätig, ist ein Porträtmaler von seltener Leuchtkraft der Farbe, und aller Wahrscheinlichkeit nach in Rembrandts Atelier herangebildet.

IX. Die Genremaler.

I. Das vornehme Genrebild. Terburg. Gaspar Netscher.

Die holländische Schule hat, abgesehen von der außerordentlichen Entwickelung, zu welcher sie das Porträt gebracht, zwei Gebiete geschaffen, welche ihr ausschließlich eigen sind: Das Genrebild und die Landschaft. Das erstere gehört lediglich ihr an und erst am Ende des vorigen Jahrhunderts findet sich in Frankreich eine ähnliche Durchbildung der Darstellung häuslicher intimer Interieurs; die Landschaft aber findet erst in den letzten drei Dezennien unseres Jahrhunderts in Frankreich, und gegenwärtig in Deutschland ähnliche Pflege und Ausbildung. Wir haben bereits in den einleitenden Kapiteln die kulturellen Momente betont, welche maßgebend gewesen sind für die Entwickelung des Staffeleigemäldes dieser Art. Das Bild als Zimmerschmuck, als vornehme Zierde des Wohnraums, führte den Maler auf die Behandlung profaner Sujets, während in Italien der Kirchenbedarf noch immer die religiöse Komposition förderte oder das große mythologische Gemälde als Wandschmuck der großen Gemächer fürstlicher Paläste die Geister beschäftigte.

Den Anfängen des Genrebildes in Holland nachzuspüren, ist eine ziemlich mißliche Sache. Das Thema wird von irgend einem Künstler angeschlagen, findet sofort an allen Orten Anklang und zählt augenblicklich ein ganzes Heer von Künstlern zu seinen Vertretern.

Als einer der ersten dürfte Dirk Hals, der jüngere Bruder des berühmten Franz Hals anzusehen sein. Er wurde 1589 in Mecheln geboren und starb 1656 in Harlem. Er scheint die Anregung zu seinen heiteren Szenerieen, zur Darstellung lustiger Gesellschaften am Tische, bei Musik &c. durch einige derartige Kompositionen seines Bruders erhalten haben, ist aber ein vollkommen selbständiger Erfinder. Seine Figürchen sind meist bunt

gekleidet und stellen das intime Leben in der naivsten und unbefangensten Art dar.

Ihm sehr ähnlich, aber weniger satt und tief in der Farbe, ist sein Zeitgenosse der Harlemer Willem Buytenwegh, dessen Bilder in der Regel unter dem Namen Dirk Hals figurieren; er ist aber lichter im Tone und liebt hellrosenrote und blaßgrüne Farbe. Seine geistreichen Radierungen sind als Kostümbilder für die Geschichte der Mode von höchstem kulturellem Interesse.

Für die politische Geschichte des Landes sind noch die geistvollen Arbeiten Adrian van der Vennes wichtig. Er war zu Delft 1589 geboren, studierte in Leyden und widmete sich erst später der Kunst unter der Leitung van Diests in Leyden, dann kehrte er nach Delft zurück und ließ sich dann in Middelburg nieder, wo sein Bruder Buchhändler war. Die Lokalitäten dieser Stadt bilden auch in der Regel den Hintergrund seiner Kompositionen. Er ist in Holland hauptsächlich als Illustrator der Werke des Dichters Cats und anderer vielgelesener Volksbücher populär geworden. Als Maler ist er aber keineswegs zu unterschätzen. Sein Bild, die Seelenfischer, im Museum zu Amsterdam ist eine ungewöhnlich geistvolle Satire auf die religiösen und politischen Zustände der Niederlande, und die Darstellung des 1609, zur Feier des Friedensschlusses zwischen Belgien und Holland gegebenen Festes, im Louvre, eine feinerdachte allegorische Komposition, reich an zart ausgeführten Kostümfigürchen, durchaus Porträts der damals hervorragenden politischen Persönlichkeiten. Es ist 1616 datiert. Nicht selten ist sein Witz von ausgelassener, etwas frivoler Art. Er war Calvinist und ergebener Anhänger der Prinzen von Oranien und längere Zeit hindurch ihr Hofmaler.

Eigenartig sind seine Grisaillen, die nicht selten karikierte und groteske Gestalten — ungefähr im Geschmacke der Breughel darstellen. Er starb um 1660.

An die Genannten reihen sich die Palamedes, die eben-

falls aus Delft stammen, sie huldigen aber einer anderen Weise. Van der Venne ist ein Satiriker, ein politisch bewegter Kopf, die Palamedes sind harmlos, und ihre Bilder ohne jeden tieferen Gehalt; sie sind nur reizend durch die feine silberne Farbe und durch die graziösen Figürchen. Anthoni Palamedesz Stevaerts, der ältere der beiden Brüder (geb. um 1600, 1621 in der Delfter Gilde, gest. 1673), malte neben galanten Kompositionen vornehmlich Porträts in kleinerem Formate, aber elegant aufgefaßt und durch ihren grauen Ton vornehm kühl gehalten. Seine Interieurs ähneln jenen des D. Hals und stellen heitere Gesellschaften beim Frühstückstische oder Tanze und launigem Gespräche vor. Häufig findet man ihn als Staffagisten der Interieurs des Dirk von Delen (1607—1673). Der jüngere Bruder Palamedes Palamedesz Stevaerts (gest. 1638) malte Reitertreffen in der Art der Esaias van der Velde. Ganz ähnlich den Bildern Anthonis Palamedesz sind die Arbeiten A. le Duks und Pieter Coddes, der erstere noch heller und silbertöniger, der letztere wärmer in der Farbe. Die Kostüme beider sind einander ganz ähnlich und all' diese Meister sind schwer auseinander zu halten; sie wählen ihren Figurentypus aus den Armeekorps der holländischen Grafen oder der spanischen Truppen. Ein Hauptbild Coddes befindet sich in der akademischen Galerie in Wien. Er war 1627—1642 thätig.

In derselben Weise arbeiten Hendrik Pot, W. C. Duyster, Pieter Potter, der Vater des berühmten Tiermalers und noch eine lange Reihe nur einzelnen Werken nach bekannter Maler. Die Darstellungsweise der Genannten führt uns zu dem berühmtesten Vertreter des vornehmen Genrebildes dieser Art, zu dem seiner Zeit hochgeschätzten Gerard Terborch.

Terburg oder Terborch war im Jahre 1608 aus angesehener Familie zu Zwolle geboren. Sein Vater, auch Maler, der seiner Zeit Italien bereiste, sandte ihn zur weiteren Ausbildung nach Harlem. Im Jahre 1635 erscheint er auch in der Lucasgilde von Harlem, aber es ist nicht nachgewiesen, wessen Atelier er

Fig. 30.



Gerard Terborch. Der Friedensschluß zu Münster. (London, National-Gallery.)

daselbst besuchte. Auch er soll hierauf Italien bereist haben, aber wir wissen weder wie lange er sich daselbst aufhielt, noch wann er wieder nach Deutschland kam. Im Jahre 1646 finden wir ihn, angelockt von der vornehmen Gesellschaft, die sich zu den Verhandlungen des westfälischen Friedens in Münster versammelte in dieser Stadt. Er hat daselbst auch die Bevollmächtigten dieses Kongresses nebst einer großen Anzahl anderer Persönlichkeiten porträtiert. Überdies aber malte er die sämtlichen Gesandten in einem Bilde, welches unter dem Namen „Der Friedensschluß zu Münster" berühmt ist. Es ist bezeichnet: „G. T. Borch f. monastery a. 1648" und behandelt den am 15. Mai zwischen Spanien und Holland zu Münster geschlossenen Vertrag, welcher dem eigentlichen Friedensschlusse im Oktober desselben Jahres voranging. Es ging aus der Sammlung San Donato für 182 000 Fr. in den Besitz der Marquis of Hertford über, dessen Erbe Richard Wallace es der Londoner Nationalgalerie schenkte.

Der spanische Bevollmächtigte Graf Penaranda, der den Künstler in Münster kennen lernte, nahm ihn mit nach Madrid, wo sich seinem Talente ein großes Feld eröffnete. Er porträtierte den König, seinen ganzen Hofstaat und zahlreiche Vornehme, ward zum Ritter ernannt und mit Ehren und Reichtümern überhäuft, aber seine zahlreichen Liebesabenteuer erregten die Eifersucht mehrerer Edelleute, infolgedessen Terburg es vorzog, Madrid zu verlassen. Er soll in Paris und London seine Thätigkeit fortgesetzt haben, aber in keiner dieser beiden Städte sind uns glaubwürdige Beweise eines längeren Aufenthaltes erhalten, während spanische Eindrücke aus einigen seiner Bilder unleugbar zu tage treten. Er kehrte endlich in sein Vaterland zurück, wo er eine seiner Kousinen heiratete, zu Deventer das Bürgermeisteramt bekleidete und im Jahre 1681 kinderlos starb.

Seine Bedeutung für die holländische Kunst liegt in der hohen Vollendung, mit welcher er das Saloninterieur, den vornehmen Wohnraum, mit zwei oder drei Figuren im eleganten

Kostüm seiner Zeit darzustellen wußte. Auf diesem Felde behauptet er eine unerreichte Höhe. Er ist in der Technik Gerard Dou ebenbürtig, aber er steht mit der Wahl seiner Gegenstände

Fig 31.



Gerhard Terborch, Der Besuch eines Kavaliers. (Gazette des Beaux-Arts.)

auf einem ganz anderen Boden. Schon früh als Porträtmaler in die Prunksäle der Großen und Vornehmen eingeführt, behandelte er das Familienleben der reichen Stände, während

Gerard Dou im Volke wurzelt und niemals aus dem Kreise des Leydener Bürgerstandes heraustrat. Terburg aber ist der Maler der höchsten Aristokratie des 17. Jahrhunderts, der van Dyck en miniature. Seine Porträts sind in der Regel in kleinen Dimensionen, oft ganze Figuren nur einen Schuh hoch, aber es existieren auch lebensgroße Porträts von seiner Hand, die mit derselben Feinheit ausgeführt sind. Er verschönert seine Originale und stattet sie auf Kosten der Lebenswahrheit mit einer Grazie aus, die ihnen nur schmeicheln konnte. Insbesondere sind seine Frauenbilder durch die virtuose Behandlung der weißen Atlasgewänder und die unsägliche Zartheit, mit welcher er die Physiognomien darzustellen wußte, berühmt.

Obgleich aber Terburg inmitten der Blüte der holländischen Schule steht, bezeichnet er doch den Wendepunkt und aus seinem Atelier führen die Fußstapfen direkt zu Netscher und zu einer Legion von Feinmalern des vorigen Jahrhunderts, die auf Kosten der Naturwahrheit die Behandlung des Beiwerks mit allerdings bewunderungswürdiger Virtuosität, aber mit erklecklicher Langeweile kultivierten. Terburg verbirgt unter seiner dem Auge schmeichelnden und bestechenden Glätte und Eleganz die ganze Verwesung der späteren Zunft, denn es ist nicht mehr die Natur, die er studiert, sondern es ist der Geschmack der Zeitgenossen, insbesondere der Frauen, dem er huldigt. Diese ganze Richtung des Terburgschen Genres widerlegt die in neuester Zeit aufgebrachte Phrase, daß Terburg in Harlem zu Franz Hals in Schulbeziehungen gestanden habe; er ist der direkte Gegensatz der Halsschen Richtung, der Antipode des großen Meisters. Während dieser nur der Naturwahrheit huldigte, schmeichelt jener nur der Eigenliebe des Porträtierten.

Sein angeblicher Schüler Gaspar Netscher kommt seiner Weise am nächsten. Er war der Sohn eines Bildhauers und zu Heidelberg im Jahre 1639 geboren. Im Alter von zwei Jahren verlor er seinen Vater; die Mutter flüchtete vor den Greueln des Krieges mit vier Kindern nach einem befestigten

Ort, in welchem sie alle Schrecken einer Belagerung mit erleben sollte. Nachdem sie zwei ihrer Kinder durch den Tod verloren hatte, gelang es ihr zur Nachtzeit durch die Linien der Belagerer zu schleichen und nach Mühseligkeiten aller Art, Arnheim zu erreichen, wo sich mildthätige Personen ihrer erbarmten. Ein gewisser Doktor Tullekens übernahm die Erziehung Gaspars, der in Kürze mehr Geschmack für die Malerei als für die Medizin offenbarte; deshalb ward er in das Atelier Kosters, eines wenig bekannten Malers von toten Vögeln und Jagdwild, zur künstlerischen Ausbildung geschickt und soll auch unter Terburgs Leitung zu Deventer gearbeitet haben. Zwanzig Jahre alt, zog er durch Frankreich, in der Absicht, Italien zu besuchen. Bei seiner Ankunft in Bordeaux machte er die Bekanntschaft eines Kaufmanns aus Lüttich, Namens Godin, dessen Schwester er im Jahre 1659 heiratete. Anstatt seine Reise fortzusetzen, kehrte er nun nach Holland zurück und schlug seinen Wohnsitz im Haag auf, wo er im Jahre 1663 Mitglied der Malergenossenschaft Pictura war. Auf Einladung Sir William Temples, des Geschäftsträgers Karl II. im Haag, soll er England besucht haben und einige im Jahre 1676 augenscheinlich in London gemalte Porträts, wie z. B. jene des Lord und der Lady Berkeley of Stratton, scheinen diese Mitteilung zu bestätigen.

Er kultivierte anfangs das Genrebild nach der Weise Terburgs, später malte er auch religiöse und mythologische Gegenstände und endlich ging er zum Porträt über, in welchem er vor allem excellierte.

Er ist charakteristisch für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Netscher besitzt ähnliche technische Fertigkeiten in der Behandlung des Stofflichen wie Terburg, sein Pinsel versteht es, Samt, Atlas und Seide bis zur Täuschung darzustellen, seine Farbe ist harmonisch abgetönt, wie bei Metzu, aber dies alles ist nur bis zu einer gewissen Periode der Fall; nach dem Jahre 1668 werden sein Fleisch rosig, seine Farbe unharmonisch und seine Produktionen tragen alle jene Fehler im Keime zur

Schau, deren Fortwuchern die Kunst des 17. Jahrhunderts erstickte.

Seine beiden Söhne Theodor (1661—1732) und Konstantin (1670—1722) gehören schon der Zeit nach und als Nachahmer ihres Vaters der Verfallsepoche der Kunst an.

Auch Eglon van der Neer (1643—1703), ein Nachfolger Terborchs und Netschers, bietet wenig Zusammenhang mehr mit der Blüteepoche. Eglon war ein Schüler seines Vaters, des berühmten Landschaftsmalers Aart v. d. Neer, imitierte aber die holländischen Feinmaler und malte zumeist Interieurs mit Figuren im Geschmacke Terburgs und Metzus. Er malte auch Landschaften, in welchen er mit peinlicher Genauigkeit und Accuratesse jeden Grashalm und jedes Blatt nach Art der Marcellis ausführte.

Johannes Verkolie (1650—1693) ahmte dieselben Meister nach, war aber angeblich ein Schüler des Lievens und lebte in Delft. Auch seine Bilder zeichnet ein feiner silberklarer Ton aus. Das bekannteste ist der Trompeter der ehemaligen Sammlung van Loon — jetzt bei Baron Rothschild in Paris.

Sein Sohn Nicolas Verkolie (1673—1746) malte ähnliche Darstellungen.

II. Das bürgerliche Genre. Gerard Dou. Gabriel Metzu. Franz Mieris. Jan Steen. Quirin Brekelenkam. Pieter de Hoogh. Jan van der Meer van Delft.

Die, in dem vorigen Kapitel erwähnten Maler behandeln in ihren Gesellschaftsstücken zumeist das Leben der vornehmen Sphäre, Offiziere bei ihren Mädchen, reiche Familienväter im Kreise ihrer Familie u. s. w. Mit der nun folgenden Gruppe holländischer Feinmaler betreten wir ein mehr bürgerliches Gebiet, als dessen erster Repräsentant Gerard Dou, der bereits erwähnte Schüler Rembrandts anzusehen ist.

Er war der Sohn des Glasers Douwe Janszoon in Leyden, und ist insofern, als er selbst wieder eine bedeutende

Schule heranzog und jene Richtung der Feinmalerei begründete, welche nach ihm Metzu, Jan Steen, Franz Mieris, Pieter van Slingeland, Arty de Vois und eine kaum übersehbare Anzahl anderer, weniger berühmter Meister kultivierte, für die Geschichte der holländischen Kunst ein bahnbrechender Meister. Er ist angeblich im Jahre 1613 geboren, aber bei näherer Untersuchung seiner Werke ergeben sich so zahlreiche Widersprüche gegen diese Annahme, daß sie kaum aufrecht zu halten ist. Der Vater gab ihn im Jahre 1622 zu dem Kupferstecher Bartholomäus Dolendo, hierauf zu dem Glasmaler Pieter Kouwenhove, endlich im Jahre 1628 zu dem damals noch in Leyden wohnenden Rembrandt, bei dem er bis zu dessen Übersiedelung nach Amsterdam blieb. Von Rembrandt empfing er den Impuls zu jener miniaturartigen Behandlung, der er stets treu blieb, und welche seine späteren Werke noch überbieten. Alle seine Bilder verraten einen außerordentlichen Fleiß, der Wochen, ja Monate auf die Ausführung der Details verschwendete. Datierte Bilder vor dem Jahre 1645 sind bisher nicht nachgewiesen und erst von da an läßt sich seine Thätigkeit bis zum Jahre 1672 mit Sicherheit verfolgen. Diese Zartheit der Technik, welche ihn von seinem dreißigsten Jahre an nötigte mit dem Vergrößerungsglase zu malen, macht seine Gemälde zu unerreichten Spezialitäten, aber sie beeinträchtigte ihn in seinem Erwerbe, da niemand Lust hatte sich von ihm porträtieren zu lassen, weil er wochenlang sein Original in Anspruch nahm. Porträts von seiner Hand gehören deshalb zu den größten Seltenheiten. Er malte Familienszenen, Stillleben, Eremiten, Greise, Charakterköpfe, sehr selten größere Darstellungen mit zahlreichen Figuren, meist Interieurs mit zwei, drei reizend ausgeführten Figürchen. Großen Beifall fanden seine Halbfiguren in der Fensternische, ein von seiner ganzen Schule zu hundert malen breitgetretenes Motiv, dessen Erfinder wohl er selbst oder Rembrandt gewesen. Seine Bilder, deren Gesamtzahl 300 kaum übersteigen dürfte, gehören zu den größten Kostbarkeiten der europäischen Kabinette und werden,

Fig. 32.

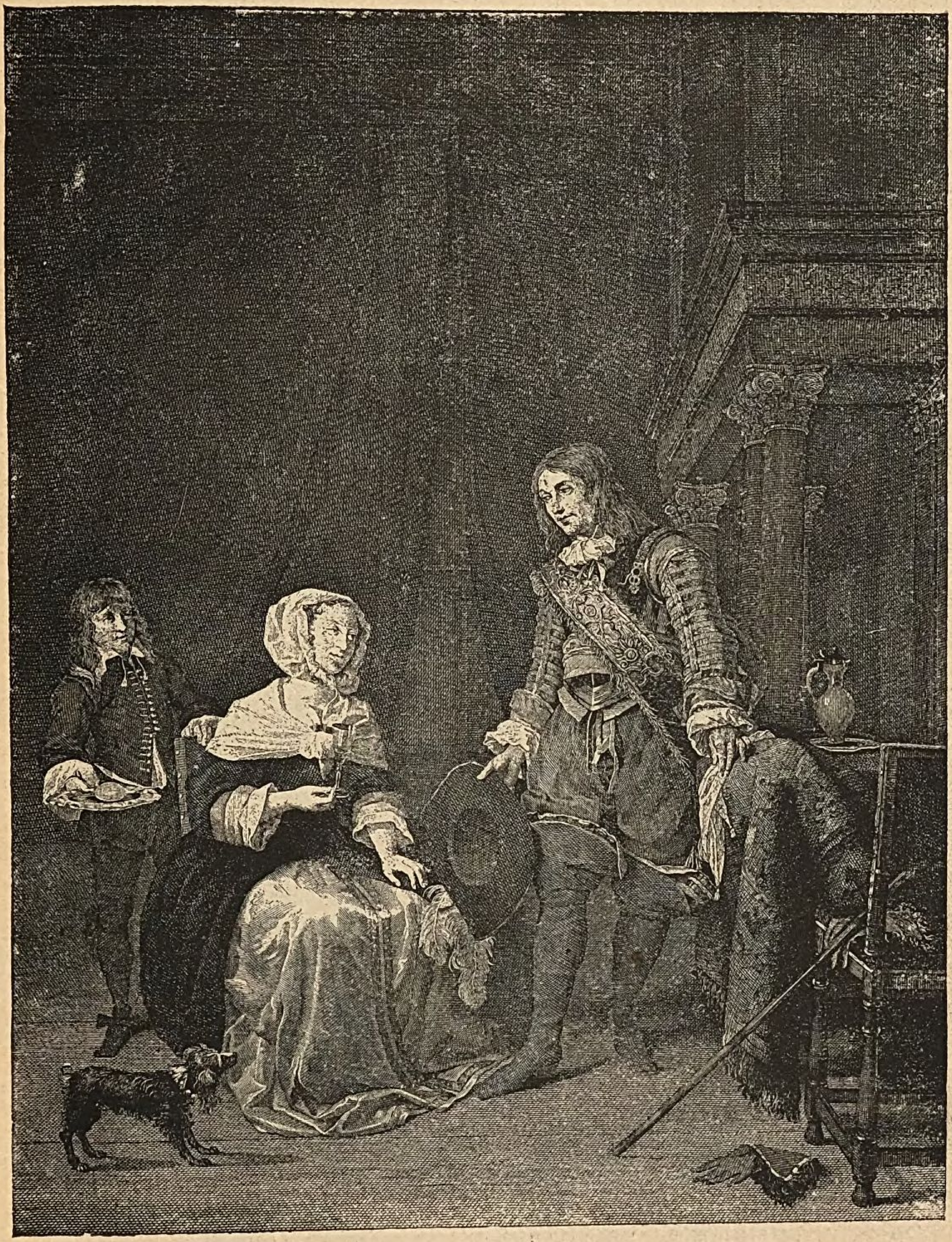


Gerard Dow. Die wassersüchtige Frau. (Louvre.)

wenn sie überhaupt auf den Markt kommen, mit den höchsten Summen bezahlt. Die berühmtesten sind die wassersüchtige Frau (1763), sein Selbstporträt, genannt die „Trompete“, beide im Louvre, und der Marktschreier in der Pinakothek in München. Von seinen Schülern sind: Gabriel Metzu, Franz Mieris, Pieter Slingeland, Godfrid Schalken, Karl van Moor, Mathys Neveu und Domenicus van den Tol die bekanntesten. Dou starb in Leyden und ward daselbst am 9. Februar 1675 begraben.

Sein berühmter Schüler Gabriel Metzu bildet das Mittelglied zwischen Terborch und Gerard Dou. Er stammt aus einer flandrischen Familie und ist der Sohn des Jakob Metzu, aus dessen dritter Ehe mit Jacomina Garnyers, der Witwe des Willem Fremault, eines wenig bekannten Malers. Er ist zu Leiden im Jahre 1630 geboren und soll den ersten Unterricht von seinem Vater empfangen haben, über dessen künstlerische Thätigkeit nichts bekannt ist. Metzus Geburtsstadt Leiden weist unwillkürlich in das Atelier Gerard Dous, dessen Einfluß auch viele seiner Gemälde in unleugbarer Weise bekunden. Seine späteren Arbeiten mahnen in der Auffassung und Wahl der Sujets mehr an Terborch. Im Jahre 1648 trat er zugleich mit Jan Steen in die Leidener Gilde, aber schon im Jahre 1650 verließ er seine Vaterstadt um sich in Amsterdam niederzulassen, wo er den größten Teil seines Lebens zubrachte. 1658 heiratete er und erwarb am 9. Januar 1659 das Amsterdamer Bürgerrecht. Aus den Signaturen seiner Bilder geht hervor, daß er noch im Jahre 1667 thätig war. Er malte zumeist kleine Interieurs mit zwei oder drei Figuren, Porträts, mitunter mythologische Kompositionen und Allegorieen. Er wurde in jüngster Zeit, wie so viele für die man kein anderes Unterkommen hatte, kurzweg in das Atelier des Franz Hals hineingestellt, mit dem aber Metzu nicht das geringste gemein hat. Auch von Terborch unterscheidet er sich wesentlich. Der letztere hat nur wenig von jener der Natur abgelauschten

Fig. 33.



Gabriel Metzu. Eine Dame bietet einem Offizier Erfrischungen an. (Louvre.)

Naivetät und Gemütlichkeit, mit welcher das frische unverdorbene Talent Metzus erquickt. Seine Frauen tragen mit Vorliebe

Fig. 34.



Gabriel Metzu. Der Amsterdamer Gemüsemarkt. (Louvre.)

die hermelinbesetzte Sammetjacke und schwere Atlasrobe, welche die junge Frau oder Tochter des reichen Bürgermeisters oder

Rheders in ihrem Hause an der Herrengracht trug; sie beschaut sich mit selbstgefälligem Behagen in dem Spiegel, während der Gatte oder Geliebte zur Thüre hereintritt — aber es ist dies alles holländisch naiv, die Figuren ohne jedes unwahre Lüstre, so daß man mit Vergnügen bei dem gesunden Realismus verweilt, der hier die anmutigste Form angenommen hat, und in der glühendsten Farbe, im warmen, gesättigten Goldton das Auge fesselt.

Im Jahre 1665 war Michiel van Muscher sein Schüler (geb. 1645, gest. 1705), der auch ein Schüler A. v. Ostades gewesen ist, sich der Richtung Metzus widmete und meist kleine Porträts im Geschmacke Terburgs malte, die nicht ohne Feinheit sind, doch bereits eine gewisse Geleckheit zur Schau tragen.

Ein anderer sehr bekannter Schüler Gerard Dous ist Godfried Schalken, geboren zu Dordrecht 1643, gestorben zu Haag 1706. Er lernte zuerst bei Samuel van Hoogstraaten, ging nach England, wo er Wilhem III. porträtierte, kehrte dann in sein Vaterland zurück, und malte hauptsächlich Genrebilder bei Kerzenbeleuchtung, ein Motiv, in welchem er seinen Lehrer Gerard Dou nachahmte, doch sind seine Bilder zu rot und in den Farben zu stark nachgedunkelt. Sein beliebtester Vorwurf ist das Mädchen am Fenster mit der Lampe oder der Kerze in der Hand.

Ein guter Schüler Gerard Dous und getreuer Nachahmer des Meisters ist ferner Pieter van Slingeland (1640—1691), der seinen Meister an Feinheit und klarem Goldton zuweilen erreicht. Seine Figuren sind aber weniger natürlich und etwas gezwungen.

Noch weniger selbständig als Nachahmer Gerard Dous ist Domenicus van Tol, der die einfacheren Motive des Meisters nachahmt.

Bei Jan van Staveren, der zumeist Eremiten im Gebete und alte Frauen in der Art Gerard Dous, und Adrian de Pape, der Kücheninterieurs mit alten Frauen, von großer

Fig. 35.



Frans Mieris. Die Liebeserklärung. (Galerie in Dresden.)

Feinheit aber wenig Originalität malte, spricht nur die Wahrscheinlichkeit keine bestimmte Nachricht dafür, daß sie zu Gerard Dou in einem Schülerverhältnisse standen.

Der dritte im Bunde der Leidener Feinmeister Gerard Dou und Gabriel Metzu, ist Franz Mieris der Ältere, der Stammvater einer zahlreichen Künstlerfamilie, zu Leiden am 16. April 1632 geboren. Sein Vater Jan Bastiaensz van Mieris übte daselbst das Gewerbe eines Goldarbeiters und Diamantenschleifers und war von seiner Frau mit 23 Kindern gesegnet. Seinen Sohn Franz schickte er in das Atelier des Glasmalers und Zeichners Torenvliet, dessen Unterricht er in Kürze gegen den des Gerard Dou vertauschte. Er verstand es, sich die außerordentliche technische Fertigkeit seines Meisters in ganzer Vollkommenheit anzueignen und sein früh entwickeltes Talent berechtigte Dou zu solchen Hoffnungen, daß er ihn mit dem Beinamen „Fürst meiner Schüler" bezeichnete. Eine kurze Zeit hindurch soll er auch den Unterricht Abraham van den Tempels genossen haben. Im Jahre 1657 hatte er wohl schon das Meisterrecht erlangt, denn er heiratete in diesem Jahre. Er fand in kurzer Zeit Kunstfreunde, welche seine Bilder zu hohen Preisen kauften, ja sie in vorhinein bezahlten und die, durchdrungen von dem hohen Werte seiner Arbeiten, alles besitzen wollten, was er produzieren würde. Zu seinen größten Bewunderern gehörten der Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich und der Großherzog von Toskana. Der erstere versuchte es auch, den Künstler zur Übersiedelung nach Wien zu bewegen, indem er ihm einen Jahresgehalt von 1000 Gulden anbot. Mieris soll dieses Anerbieten unter dem Vorwande, daß seine Frau ihre Vaterstadt nicht verlassen wolle, zurückgewiesen haben.

Er zeichnet sich vor seinem Lehrer Gerard Dou, dem er in der Auffassung und Wahl der Gegenstände folgt, durch den feinen Humor des Lebemannes aus, durch einen Zug der an seinen Freund Jan Steen gemahnt. Er ist aber lieblicher, graziöser als Dou, und harmloser als Jan Steen.

Seine Manier wurde zumeist von seinen Söhnen Jan und Willem, seinem Enkel Franz van Mieris dem Jüngeren, von Karel de Moor und Arie de Bois nachgeahmt. Bilder von seiner Hand sind kaum mehr im Handel, da sie in den reichsten Galerieen einen festen Standplatz gefunden haben.

Der vierte Leidener Feinmaler Jan Steen, der Sohn des Brauers Havick Janszoon Steen ist in Leiden 1626 geboren. Der Vater übergab die künstlerische Erziehung Jans zunächst dem Maler Nikolaes Knuffer in Utrecht, dann Adriaen Ostade in Harlem und endlich dem Landschaftsmaler Jan van Goyen im Haag. Die Vertraulichkeit zwischen Steen und van Goyens Tochter Margarethe machte in Bälde die Hochzeit unvermeidlich.

Am 18. Mai 1648 war Jan Steen als Mitglied der Leidener Gilde aufgenommen worden, am 3. Oktober 1649 heiratete er bereits im Haag, verließ aber auch diese Stadt kurz nach seiner Trauung und ließ sich in Delft nieder, wo er eine Brauerei betrieb, die aber nur auf seine Rechnung geführt wurde, denn aus den Registern der Gilde zu Leiden geht hervor, daß er im Jahre 1653 Mitglied daselbst war, und er scheint thatsächlich in Leiden gelebt zu haben. Im Jahre 1661 dagegen erscheint er in Harlem wohnhaft. Dort stirbt am 8. Mai 1669 seine Frau, und wenn wir erfahren, daß die Begräbniskosten 10 Gulden betrugen, so wissen wir auch, daß der Apotheker wegen einer Schuld von 10 Gulden für Medikamente die Bilder Jan Steens pfänden und verkaufen ließ. Wenn dies schon ein hinlänglicher Beweis ist, daß des Künstlers Leben nicht das regelmäßigste und geordneteste gewesen, so entnehmen wir weiter, daß er in den Jahren 1666—67 zu sechs Prozent, einem damals sehr hohen Zinsfuße, Geld schuldete, was auf seine Unsicherheit im Zahlen schließen läßt. Der Tod seines Vaters mochte ihn wohl im Jahre 1669 wieder veranlaßt haben, Harlem zu verlassen und in Leiden das väterliche Erbe anzutreten. Im Jahre 1672 finden wir ihn in dieser Stadt, im Besitze der Befugnis

ein Schankgewerbe in seinem Hause zu betreiben. Von nun an scheint er daselbst seinen ständigen Aufenthalt zu haben, und am 22. April 1673 verheiratet er sich zum zweitenmale mit der Witwe des Buchhändlers Nikolas Herkulens. Er starb Ende Januar 1679. Der unstäte Zug, der durch dieses Künstlerleben

Fig. 36.



Jan Steen. Familienszene.

geht, die zeitweilige Wohlhabenheit, die infolge der unregelmäßigen Lebensweise mit Geldknappheit der bedenklichsten Art abwechselt, spiegelt sich auf das deutlichste in seinen Bildern, die einesteils zu dem kostbarsten gehören was die holländische Schule hervorgebracht hat, andererseits aber flüchtige, nachlässig ausgeführte Produktionen zweifelhaften Wertes sind. Wenn Jan Steen der

bedeutendste Sittenmaler seiner Zeit genannt wird, so ist diese Bezeichnung vollkommen berechtigt. Er wählte auch mit Vorliebe solche Vorgänge, wie Schmausereien, Hochzeitsfeierlichkeiten, Wirtshausszenen und liederliche Gesellschaften, welche seiner reichen Phantasie, seinem schalkhaften und satirischen Geiste, Gelegenheit boten sich auf das glänzendste zu entfalten. Interessant sind auch seine historischen und biblischen Darstellungen, die den originellen Humor seiner Auffassung in drastischer Weise zur Schau stellen.

Als glänzende Kundgebungen seines Talentes, erwähne ich den Brautzug in der Sammlung Six in Amsterdam (1653), die Orgie in der Sammlung van der Hoop und die sogenannte Allegorie des menschlichen Lebens im Haag.

Die Reihe der sogenannten klassischen Feinmaler ist mit den erwähnten Künstlern erschöpft.

Die Schüler Gerard Dous, welche wir erwähnten imitierten hauptsächlich seine technischen Vorzüge, die Feinheit seines Vortrags, sein glänzendes und leuchtendes Kolorit. Quirin Brekelenkam dagegen ist ein Erbe des Talentes G. Dous anderer Art. Er stammt aus Swammerdam und ist um 1620 geboren, heiratete 1648 und starb 1668. Er nahm aus G. Dous Atelier nicht die Feinheit der Technik, sondern die Rembrandtschen Traditionen, das Helldunkel und die ungezwungene naturalistische Auffassung und er ist wohl der einzige aller Dou-Schüler, der nicht in Nachahmung der Manier des Meisters verfiel. Er gehört mit Pieter de Hooghe und van der Meer van Delft einer Gruppe an, die eine unleugbare Verwandtschaft mit den Rembrandtschen Atelier bekundet. Brekelenkam malte bescheidene Interieurs, Frauen und Mägde bei häuslichen Beschäftigungen. Seine Figuren sind nicht elegant, aber im hohen Grade lebenswahr. Zuweilen entstellt das vorherrschende Rot seiner Physiognomien die zarte koloristische Harmonie, nach welcher seine Bilder zielen, aber wenn dieser Mißton nicht geltend wird, erinnern sie an die Arbeiten van der Meers van Delft oder wohl auch Pieter de Hooghes.

Fig. 37.



Pieter de Hooghe. Interieur. (Louvre.)

De Hooghe ist ein nach jeder Richtung origineller Künstler. Wahrscheinlich ist er der Sohn des Malers Thomas Pietersz und ward 1632 zu Rotterdam geboren. Er erscheint am 20. September 1655 als Meister und Fremder in der Gilde zu Delft. Am 18. April 1654 heiratete er in Delft. Gegen Ende 1657 scheint er diese Stadt verlassen zu haben. Bleyswyck, der Historiograph von Delft, dessen Buch im Jahre 1667 erschien, erwähnt seinen Namen nicht und scheint von seinem nachweisbaren mehrjährigen Aufenthalte in dieser Stadt überhaupt keine Kenntnis gehabt zu haben. Über den Ort seines Aufenthaltes nach dem Jahre 1657 sowie über sein Todesjahr können nur Vermutungen geltend gemacht werden, die ebenso wertlos sind, wie die alte Annahme, daß er ein Schüler Berchems gewesen sei.

Das Charakteristische seiner Auffassung besteht in den eigentümlichen Lichteffekten, welche er in unnachahmlicher Weise zur Darstellung zu bringen weiß. Den Vordergrund seiner holländischen Interieurs bildet in der Regel ein halbdunkles Gemach, durch dessen offene Thüre oder Fenster im Hintergrunde, der Blick in ein lichtes Vorzimmer, und aus diesem durch ein Fenster oder eine zweite Thüre auf den sonnenhell erleuchteten Flur oder ins Freie hinausgelangt. Die Abstufung der Lichteffekte in dieser, künstlich zu diesem Zwecke geschaffenen Perspektive, ist mit außerordentlicher Meisterschaft wiedergegeben. Ganz vertieft in diese Aufgabe vergißt er es oft, seinen Figuren jene Aufmerksamkeit zu widmen die sie erheischen würden. Sie sind nicht selten stiefmütterlich in den Schatten gestellt und nachlässig behandelt. Zuweilen aber versucht er kleine Lichtwunder anderer Art und läßt z. B. auf eine Gesellschaft mehrerer Personen das Sonnenlicht in seiner ganzen Glut durch ein, mit Glasmalereien geschmücktes Fenster einfallen. Die wunderbaren, farbigen Lichtreflexe auf den Gewändern und Gesichtern der Figuren machen den Eindruck wahrhaft magischer Beleuchtung.

Sein gefährlichster Nachahmer, dessen Bilder stets unter

seinem, oder van der Meers Namen verkauft werden und unter diese auch in Galerieen figurieren, ist der ziemlich unbedeutende Maler D. J. van der Laen (geb. 1759, gest. 1829), der ihm nur die Äußerlichkeiten seiner Technik abgesehen hat. Gewisse Ähnlichkeiten mit seinem Arrangement zeigt auch Jakob Uchterveld, ein Meister dritten Ranges.

Sein Zeitgenosse und Geistesverwandte Jan van der Meer van Delft, bildet gewissermaßen die Blume der holländischen Malerei. Man mag für Rembrandt schwärmen, und ihn als den Höhepunkt der holländischen Kunst betrachten, aber van der Meer van Delft ist die Essenz des Rembrandtschen Geistes, in ihm scheint das Ziel verwirklicht, auf welches der große Meister hinarbeitete, obwohl es nicht nachgewiesen ist, daß die beiden wirklich in einem Lehr- und Schüler-Verhältnisse zu einander standen.

Jan van der Meer van Delft ist erst in den letzten Jahren wieder zu Ehren und Ansehen gekommen. In Holland waren seine Werke niemals verschollen, aber seinen Lebensumständen nach war er in Vergessenheit geraten. Nach den dürftigen Nachrichten, die uns über sein Leben zu gebote stehen, ist er in Delft geboren. Die Annahme aber, daß er ein Schüler des Karel Fabricius gewesen sei, der 1654 bei der Pulverexplosion in Delft verunglückte, beruht nur auf einer sehr dunklen Äußerung des Dichters Arnold Bon, die auch einen ganz anderen Sinn haben kann. Nach den jüngsten Untersuchungen ist der Künstler am 25. Februar 1635 in Delft getauft worden. Am 29. Dezember 1653 trat er 19 Jahre alt, als Meister in die Delfter Gilde und scheint bis zum Jahre 1656 in Delft gewohnt zu haben. Auch die Vermutung, daß er nach dem Tode des Karel Fabricius, seines angeblichen Lehrers, nach Amsterdam in das Atelier Rembrandts ging, scheint unhaltbar. Bis zum Jahre 1662 sind wir ohne Nachricht über seinen Lebensgang. Erst 1662 und 1663, sowie 1670 und 1671 erscheint er unter den Vorstehern der Delfter Gilde genannt.

Man nimmt an, daß er vor dem Jahre 1696 starb weil damals auf einer anonymen Auktion in Amsterdam, 21 Gemälde

Fig. 38.



Jan van der Meer van Delft. Die Magd. (Galerie Six in Amsterdam. Radiert von J. W. Kaiser.)

von seiner Hand verkauft wurden und die Vermutung nahe liegt, daß dieselbe seinen künstlerischen Nachlaß umfaßte.

Seine Gemälde, die in vielen Fällen von jenen Pieter de Hoochs noch nicht endgültig geschieden sind, befinden sich zum größten Teile in Privatgalerieen.

Er malte zumeist Interieurs in der Weise des Pieter de Hooch, Porträts, aber auch Landschaften und Städteansichten. Auf letzterem Felde ist er mit einem gleichnamigen Harlemer, dem Maler Jan van der Meer van Harlem, nicht zu verwechseln.

Zu seinen bedeutendsten Werken gehören: ein Konversationsstück in lebensgroßen Halbfiguren in Dresden, ein Maleratelier, in welchem der Künstler vor der Staffelei sitzend, ein als Fama gekleidetes Modell porträtiert, in der Galerie Czernin in Wien, und die wunderbare Ansicht der Stadt Delft im Museum im Haag, ein Gemälde, welches an Farbenzauber und unerklärlichem Reiz der Darstellung nicht seines gleichen hat. Berühmt ist das Milchmädchen der Sammlung Six in Amsterdam.

Van der Meers Farbenauftrag ist einzig in seiner Art. Er verfügt über Töne, die kein anderer Maler auf seiner Palette hat und besitzt eine Geschicklichkeit und Kühnheit die buntesten Farben gelb, weiß, rot dicht nebeneinander zu setzen und sie durch Mittelglieder zu solchem Reiz zu verschmelzen, wie keiner seiner Zeitgenossen. Das obenerwähnte Desdner Konversationsstück, aller Wahrscheinlichkeit nach eines seiner frühesten Bilder, ist in dieser Beziehung ein unnachahmliches Wunder des Kolorits.

III. Die Bauernmaler. Adriaen Brouwer. Adriaen v. Ostade. Cornelis Bega. Cornelis Dusart ꝛc.

Es ist charakteristisch für die holländische Kunst, daß jeder Maler einen originellen Zug aufweist, der lediglich sein eigen ist. Alle haben gewisse Traditionen des Ateliers miteinander gemein und besitzen technische Vorzüge im ungewöhnlich hohen Grade, aber jeder hat etwas nur ihm eigentümliches in der Farbe und in der Wahl seiner Sujets. Gewiß sind diese Unterschiede in

vielen Fällen so unendlich fein, daß sie sich nicht definieren lassen. Dieselben Unterschiede die zwischen den Kavalieren Terburgs, Metzus, Dous und Jan Steens bestehen, existieren auch zwischen den Bauern von Ostade, Brouwer, Pieter Quast, van der Venne, Brakenburgh, Egbert Heemskerk, de Waes, Dusart, Molenaer, Tilborg, Barend Gaal und hundert anderen bekannten und unbekannten Meistern. Jeder von ihnen hat originelle Züge im Kostüm, in der Haltung und Physiognomie seiner Figuren, im Arrangement der Komposition und gewisse nur ihm eigentümliche Motive in der Wahl des Beiwerkes.

Die Darstellung des bäuerlichen Lebens ist vielleicht die älteste der sogenannten Konversationsmalerei und Pieter Aertsens bereits ergeht sich in der Darstellung echt holländischer Bauerntypen. Auf die späteren wirkte das Beispiel des Breughel, und van der Venne, dessen wir bereits gedacht, der groteske Bauerntypen in der Weise Breughels mit Vorliebe behandelte, ist gewiß von ihm beeinflußt, obwohl er ihn nie direkt nachahmt. Doch hat er das Bauernleben nicht zu seinem ausschließlichen Gebiete gewählt.

Der erste Bauernmaler im vollen Sinne des Wortes ist Joost Cornelis Droochsloot, der 1616 in der Utrechter Gilde erscheint und 1666 noch lebte. Er malte meist Kirmessen und Bauernlustbarkeiten, in der Regel ohne Feinheit aber nicht ohne Geschick und wahre Charakteristik. Einer der geistvollsten Repräsentanten dieses Genres ist jedoch der Halsschüler Adrian Brouwer, angeblich zu Harlem 1608 geboren und gestorben zu Antwerpen 1641, über dessen Schulangehörigkeit die Flämen mit den Holländern streiten. Er bietet in seiner abenteuerlichen Biographie so viel dunkle Punkte, daß es schwer ist sie ganz aufzuhellen. Er scheint eine, nach Art seines Lehrers Hals, etwas liederlich angelegte Künstlernatur gewesen zu sein, und seine Bilder, welche das Wirtshausleben von der brutalsten Seite auffassen, scheinen die üble Nachrede, welche ihm die älteren Kunsthistoriker zu teil werden ließen, zu bestätigen. Er liebt

das Leidenschaftliche und Gewaltsame, seine Bauern sind stets angetrunken oder im hitzigsten Streite, in welchem einer dem anderen den Bierkrug an den Kopf zu werfen im Begriffe steht, oder sie befinden sich infolge solcher Szenen verwundet beim Bader u. s. w. Zuweilen plärren sie nur oder improvisieren ein wildes Konzert. Trotz der nicht immer liebenswürdigen Sujets haben seine Bilder einen unbeschreiblichen Reiz und eine Glut der Farbe, die nur Rembrandt erreicht. Sie sind in der Regel tief goldbraun, die Gewänder dunkelgrün oder violett abgetönt. Bilder, in welchen diese Farbentrias noch durch Gelb oder Rot erhöht wird sind höchst selten.

Der Meister ist nur in der Pinakothek in München und in der Dresdner Galerie, welche beide Bilder vorzüglichster Qualität besitzen, zu studieren. Sonst kommt er äußerst selten vor und in der Regel rühren die ihm zugeschriebenen Bilder von Künstlern weit geringeren Talentes her. Er hat sehr wenig gearbeitet, denn sein früher Tod und sein ungebundenes Leben scheinen ihm wenig Zeit hierzu gelassen zu haben. Rubens, der seine Werke hochschätzte, scheint sich bei Lebzeiten für ihn interessiert zu haben.

Ein Künstler, dessen Werke in der Regel als Arbeiten Brouwers gelten, ist Pieter Quast (1600? gest. 1645 oder 1647), aber er ist weniger harmonisch in der Farbe und kein so geistvoller Charakteristiker wie Brouwer.

Adriaen van Ostade war Brouwers Mitschüler bei F. Hals. Durch sein meisterhaftes Helldunkel und die technische Behandlung seiner Werke vermittelt er jedoch den Übergang der Halsschen Schule zu jener Rembrandts. Ostades Familie stammte aus Nordbrabant und wie der Name andeutet, aus einem Dorfe in der Nähe von Eindhoven, aus welchem zweifelsohne sein Vater Jan Hendriks nach Harlem auswanderte. Adriaen ward am 10. Dezember 1610 zu Harlem getauft, aber erst im Jahre 1636 erscheint er unter dem Namen Adriaen van Ostade, früher nannte er sich nur Adriaen Janszoon, das ist Adriaen, Sohn des Jan. Andriaen scheint

frühzeitig zu Frans Hals in das Atelier gekommen sein. Am 26. Juli 1638 heiratete er Machtelgen Pietersen aus Harlem, welche im September 1642 bereits starb. Er vermählte sich ein zweites Mal am 26. Mai 1657 zu Amsterdam, und seine zweite

Fig. 39.



Adriaen van Ostade. Der Violinspieler.

Frau starb im Jahre 1666 zu Harlem. Im Jahre 1662 war er Vorsteher der Harlemer Gilde und starb daselbst am 27. April 1685. Die weiteren Aufschlüsse über den Künstler mögen seine sehr geschätzten Werke geben, welche sich, da sie in der Regel mit seinem Monogramme bezeichnet und datiert sind, mit ziem=

licher Sicherheit vom Jahre 1637 bis 1677 verfolgen lassen. Von seinen Radierungen sind nur 9 Blätter mit den Daten: 1647, 1648, 1652, 1653 und 1671 bezeichnet.

Seine früheren Arbeiten charakterisiert ein Streben nach Bewegung; Schmausereien, Tänze, Raufereien der Bauern sind seine Vorwürfe wie jene Brouwers; sie machen später den Dar-

Fig. 40.

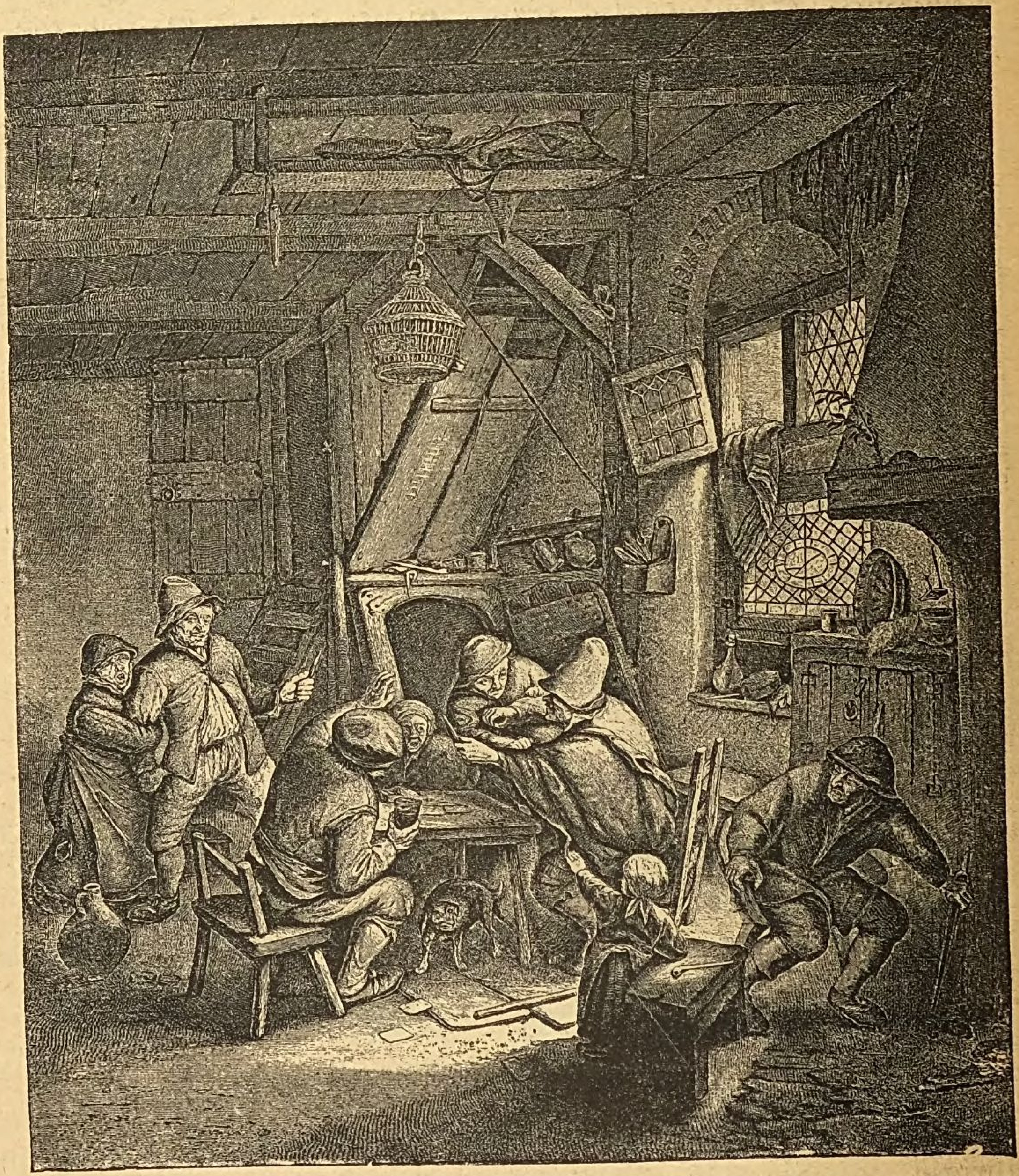


Adriaen van Ostade. Die Familie des Malers. (Louvre.)

stellungen beschaulichen Bauernlebens Platz, mit welchen wir Adriaen auf der Höhe seiner Kunst finden. Ostade hat eine bedeutende Anzahl von Gemälden hinterlassen, die vorzüglichsten befinden sich in den englischen Privatgalerieen, in Dresden und München. Er scheint in Wohlhabenheit gelebt zu haben, denn

nach dem Tode seiner zweiten Frau betrugen die Beerdigungskosten, die für jene Zeit beträchtliche Summe von 24 Gulden.

Fig. 41.



Adriaen van Ostade. Das Messergefecht. (Gest. v. J. Suyderhoef.)

Sein künstlerischer Nachlaß, der nahezu 200 Gemälde zum größten Teile von seiner Hand umfaßte, wurde kurz nach seinem

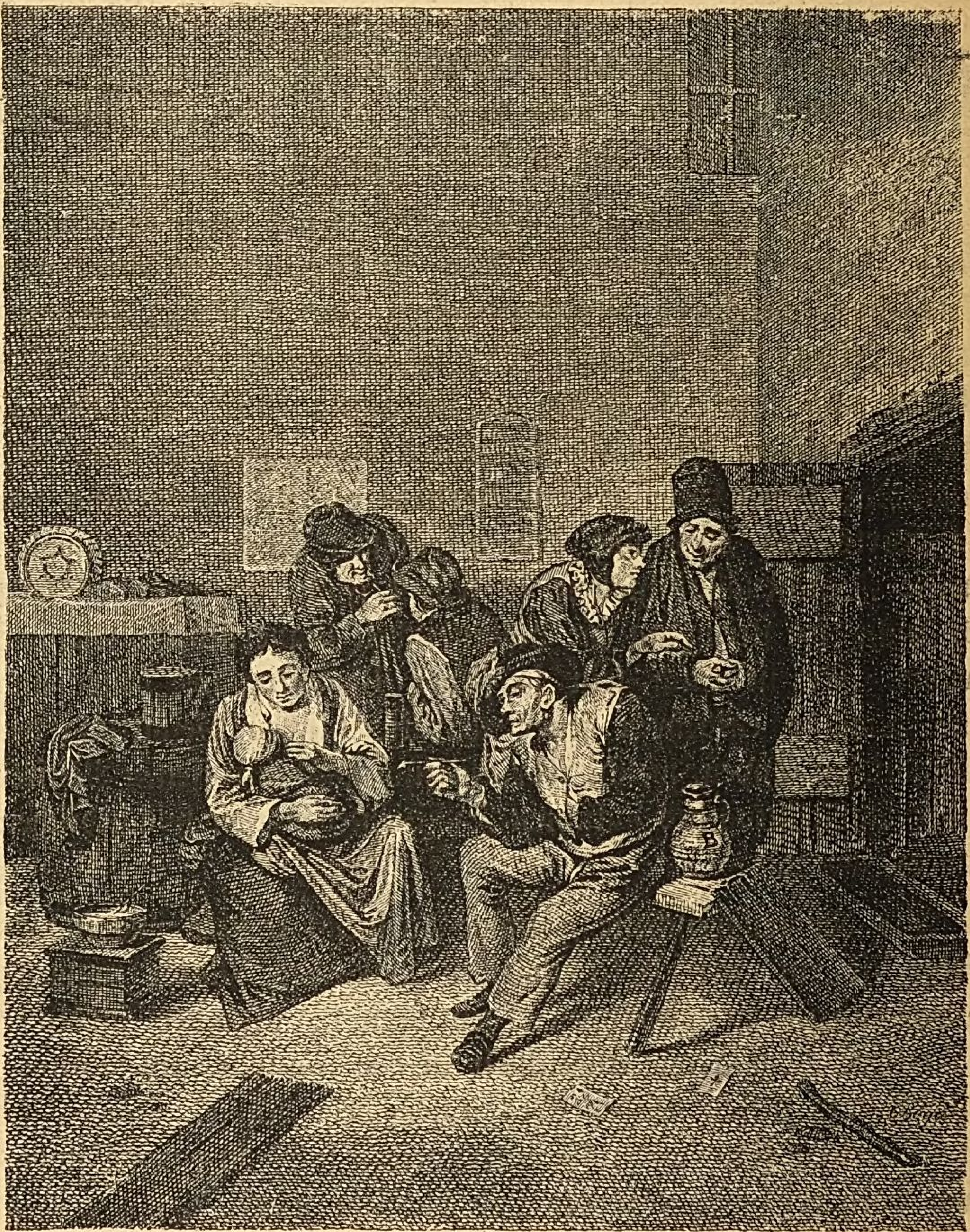
Tode verkauft. Im nächsten Jahre 1686 verkaufte sein Schwiegersohn auch die 50 von Ostade geätzten Kupferplatten, welche später in den Besitz des Pariser Kupferstechers und Kunsthändlers Basan gelangten, der sie retouchieren ließ. Eine neuerliche Retouche erfuhren sie im Besitze der Witwe Basans. Sie existieren noch und werden noch heute benutzt, aber von des Meisters Hand ist keine Spur mehr in diesen Platten.

Als seine Schüler und Imitatoren nennt man Cornelis Bega, Cornelis Dusart, Jan de Groot, Michiel van Musscher, Richard Brakenburgh und Adriaens jüngeren Bruder Isaak van Ostade. Der letztere wurde im Jahre 1621 geboren und starb 36 Jahre alt im Jahre 1657. Im Gegensatze zu Adriaen, der meist Interieurs malte, verlegte Isaak den Schauplatz seiner Gemälde mit Vorliebe auf die Landstraße, vor das Wirtshaus oder auf den gefrorenen Fluß. Er bewahrt gewisse Familienähnlichkeiten in seinen Figuren, aber er hält sich nicht so streng an die holländischen Bauerntypen wie sein Bruder. Er ist auch kein so feiner Psycholog wie dieser und seine Gemälde entbehren jener charakteristischen Gestaltung der holländischen Typen, welche Adriaen zum unübertroffenen Meister in der Darstellung des schlichten Familienlebens der holländischen Bauern macht.

Als der trügerischeste Fälscher Adriaens sowohl wie Isaaks Ostade ist ein, seit 1645 thätiger Harlemer Maler namens Oudenrogge zu erwähnen, der breiter, plumper farbloser und trüber, doch große Ähnlichkeit in den Figuren und Motiven aufweist und dessen Bilder stets unter dem Namen Ostades in den Galerieen figurieren; sie unterscheiden sich von jenen Ostades durch vorherrschende rosarote und blaßlila Töne.

Cornelis Bega ist zu Harlem 1620 geboren und starb im Jahre 1664 an der Pest. Er ist ein Schüler Ostades und malte dieselben Gegenstände, Interieurs mit Bauernfiguren; er ist ein guter Charakterzeichner aber nicht so geistreich wie sein

Fig. 42.



C. Bega. Holländisches Interieur. Kaiserliche Galerie in Wien.

Meister, auch eintöniger und weniger mannigfaltig. Er ist ein korrekter Zeichner und vorzüglicher Radierer.

Ostades Schüler Cornelis Dusart (1660—1704) erinnert mehr an seinen Meister, und seine goldtönigen Bilder sind zuweilen schwer von jenen des letzteren zu trennen. Sein Fischmarkt in Amsterdam ist eines seiner besten Bilder.

Fig. 43.



Regnier Brakenburg. Wirtshausszene.

Ein später Nachahmer Ostades und Dusarts ist Regnier Brakenburg (1650—1702), er ist aber bereits unrein in der Farbe, seine Bilder sind meist schwarz und trüb, seine Figuren nicht mehr so originell und derb.

Als Schilderer des bäuerlichen Lebens sind noch hervorzuheben: Zorg, Saftleven, Egbert van Heemskerk, die Molenaer und Egbert van der Poel.

Hendrik Martens Rokes, genannt Zorg oder Sorgh, ge-

boren zu Rotterdam 1621, gestorben 1682 und angeblich ein Schüler Teniers, ist nicht selten ein sehr trügerischen Nachahmer des Brouwer.

Cornelis Sachtleven oder Saftleven, geboren zu Rotterdam 1606, ist origineller aber ein ziemlich seltener Meister dessen Werken man erst in der letzten Zeit größere Aufmerksamkeit widmete. Interessant ist sein Porträt aus dem Jahre 1629 im Louvre und die Taufe der Tiere durch Adam, in Berlin.

Egbert van Heemskerk (geb. 1610, gest. 1680), ein Harlemer, malte Bauern in der Weise Ostades und Brouwers. Sein Sohn, der denselben Namen führte (geb. 1645, gest. 1704) arbeitete in London, und malte in der Weise seines Vaters, Interieurs mit rauchenden und trinkenden Bauern.

Man unterscheidet mehrere Maler namens Molenaer, von welchen zwei, Jan R. und Jan Mienze Molenaer, Bauernszenen ähnlicher Art malten; der letzte ist der geschätzteste, er malte Bauern-Interieurs.

Egbert van der Poel, angeblich zu Rotterdam geboren, gest. 1690, schließt sich ihnen in gewissen Arbeiten an und hat viel Ähnlichkeit mit Cornelis Saftleven. Er malte hauptsächlich Feuersbrünste, welche sehr gesucht gewesen sind, denn er wiederholte gewisse Kompositionen, wie den Brand des Amsterdamer Rathauses, die Explosion des Delfter Pulverturms unzählige male, aber er malte auch Bauernhäuser, Wirtschaftsgebäude und Szenen im Geschmacke Ostades und Zorghs.

Die Reihe der Bauernmaler ist hiermit noch lange nicht erschöpft, aber man ist noch weit davon entfernt, die einzelnen Individualitäten sicher zu stellen, da die Monogramme unbekannter Meister, im Laufe der Jahre in der Regel gelöscht oder in betrügerischer Absicht in berühmtere wie Ostade und Brouwer umgewandelt wurden.

X. Die Landschaft.

I. Die holländischen Naturalisten: Esaias van de Velde. Hendrik van Averkamp. Nicolas Cornelisz Moyaert. Jan Josefszoon van Goyen. Salomon Ruisdael. Jakob Ruisdael. Meindert Hobbema. Aart van der Neer. Jan Wynants &c.

Wir haben bereits bei Behandlung der ältesten holländischen Maler darauf hingewiesen, daß schon die ersten Meister der Landschaft besondere Aufmerksamkeit widmeten und daß ein heute gänzlich verschollener, berühmter Maler, Albert van Ouwater, als ein ausgezeichneter Landschaftsmaler gerühmt ward; auch in der Folge sahen wir die Landschaft im Hintergrunde der historischen Kompositionen mit Vorliebe und Aufmerksamkeit behandelt. In den Werken Gerard Davids spielt sie bereits eine größere Rolle; in seinen Bildern erscheinen nicht selten die Figuren des Vordergrundes der Landschaft untergeordnet, und es macht den Eindruck, als wären sie nur da die Landschaft zu beleben.

In Flandern gelangte die Landschaftsmalerei in der Schule von Dinant zuerst zu selbständiger Entwickelung, wenigstens glaube ich Joachim Patenir (1490—1545) ihren Begründer, als den ältesten flämischen Landschaftsmaler bezeichnen zu können. Bei ihm ist die Landschaft ein selbständiges Objekt künstlerischer Behandlung geworden; ob hierbei Patenir ganz originell vorging oder sich bereits an vorhandene ältere Muster anschloß, können wir heute nicht mehr beantworten.

Nicht minder schwierig ist es den Beginn und Fortschritt der Landschaftsmalerei in Holland, von Albert van Ouwater an, bis zu ihrer Blüte im 17. Jahrhundert zu verfolgen. Die nach Italien wandernden holländischen Maler des 16. Jahrhunderts kultivieren das große Historienbild, nicht die Landschaft. Aber schon bei jenen Meistern die am Ausgange des Jahrhunderts thätig erscheinen, machen sich bemerkenswerte Charakter-

züge geltend. Die italienischen Ruinen und Tempel finden sich noch bei einigen, aber das unwahre antike, römische Kostüm der Figuren hört gänzlich auf, und selbst die biblische Staffage, wo sie noch erscheint, wie dies z. B. bei Moyaert der Fall ist, wird in so entschiedener Weise in heimatliche Formen gekleidet, daß es oft nicht geringen Scharfsinnes bedarf, um sie als das zu erkennen, was sie eigentlich vorstellen soll. Noch immer tritt aber die Landschaft in inniger Verbindung mit der Staffage auf. Erst im 17. Jahrhundert erhält die Landschaft ihren selbständigen Charakter und van Goyen, Ph. de Koninck, Ruisdael, Hobbema und Wynants bilden eine neue Spezialität der holländischen Schule. Ihre Arbeiten erscheinen ohne Staffage oder mit Figuren von anderer Hand staffiert. Wir begegnen hier einer in der Kunstgeschichte einzigen Erscheinung, einer gewerbsmäßig betriebenen wechselseitigen Mitarbeiterschaft einer Menge von Malern, welche nur Landschaften, mit einer ebenso großen Zahl, die nur Figuren gemalt hat.

Mit dieser Mitarbeiterschaft verschwinden auch die biblischen oder historischen Motive. Die Staffagen werden lediglich künstlerischer Aufputz und beleben die Szene. Biblische Figuren von fremden Händen in Landschaften holländischer Meister lassen sich allerdings nachweisen, aber sie erscheinen so vereinzelt, daß sie kaum in Betracht gezogen werden können.

Hiermit geht das rein naturalistische, echt holländische Element Hand in Hand. In den Landschaften Jan Boths, Berchems, Karel du Jardins, Adriaen van de Veldes finden wir die Studien ihrer italienischen Wanderungen noch sattsam verwertet. Sie malen nicht selten italienische Landschaften mit italienischer Staffage. Ganz anders van Goyen, Ruisdael, Hobbema. In ihren Arbeiten ist alles abgestreift, was im entferntesten an eine fremde Kunst, ein fremdes Land oder an Eindrücke erinnern könnte, die nicht durch und durch heimatlicher Natur wären.

Neben ihnen entsteht eine Gruppe von Figuren- und Tiermalern, welche die Landschaft in ausgezeichneter Weise, aber doch nur als Accessoir der wichtigeren Staffage behandeln. Wir erwähnen von ihnen nur Paul Potter, Albert Cuyp und Wouwerman, um das Genre zu kennzeichnen. Sie bezeichnen eine noch höhere Stufe und sind Spezialisten, welche alle Sphären der belebten Natur mit gleicher Virtuosität darzustellen verstanden.

Auch hier handelt es sich darum die ersten Anfänge zu konstatieren, um sich die Art und Weise deutlich zu machen, in welcher die Landschaft zu dieser außerordentlichen Vollendung gelangt. Einer der ersten Landschaftsmaler, noch ausschließlich der italienisierenden Richtung huldigend, scheint Cornelis Poelenburg (1586 – 1660), der Schüler Bloemaerts zu sein. Er ahmte die Weise Adam Elzheimers nach, den er bei seinem längeren Aufenthalte in Rom kennen lernte und verstand es seine anmutigen Landschaften mit reizenden Figürchen nackter Göttinnen und badender Nymphen zu bevölkern. Er ist für eine gewisse Sorte der romfahrenden Maler charakteristisch und ist der Vater einer ganzen Reihe ähnlicher Künstler, wie Jan Bronkhorst, Diderik van der Lisse, Abraham van Cuylenburg (geb. 1660) und anderer, die ihn mit Glück nachahmten. Ihre Bilder sind die Carracci, Albano und Guido Reni der Bolognesischen Schule, in Miniatur übersetzt und für den beschränkten holländischen Wohnraum adaptiert.

Ihnen gegenüber entwickelt sich gleichzeitig eine Gruppe in Holland, die jedoch von den italienischen Mustern nichts wissen will.

Der originellste dürfte Esaias van de Velde sein, geboren um 1587, gestorben um 1652, der nie in Italien gewesen zu sein scheint und nichts Fremdartiges in seinen Werken aufweist, 1610 in Harlem und später im Haag ansässig war. Er ist wahrscheinlich der ältere Bruder des Marinemalers Willem van de Velde des Älteren, und Bruder des Kupfer-

stechers und Radirers Jan van de Velde. Er ist der Lehrer van Goyens und angeblich auch Jan Asselyns, Egbert van der Poels und Pieter de Neyns.

Als Lehrer van Goyens bildet er gewissermaßen die Wasserscheide zwischen der älteren und neueren Richtung. Er malt noch in kräftiger entschiedener Farbe, zumeist Reitergefechte mit zierlichen Figürchen im Kostüme der spanischen Kriege und ist einer der frühesten Matadore jener Schlachten- und Reiterszenen, sowie jener Plünderungen, welche Palamedes und le Duc mit viel Erfolg kultivierten. Er lehnt sich damit an die älteren flämischen Meister dieses Genres, die Vrancx und Snyers an, ist aber ein Landschaftsmaler und seine Figuren, wie reich sie auch auftreten, bilden stets nur die Staffage. Seine Eislaufszenen waren die ersten Vorbilder van Goyens.

Sein Zeitgenosse Hendrik van Averkamp, geboren um 1690, genannt der Stumme von Campen, vielleicht nur deshalb, weil er gewohnt war wenig zu sprechen, ist seiner Manier nach mit ihm verwandt.

Er malte landschaftliche Szenen mit Figuren, die nicht selten etwas plump gezeichnet, aber doch voll Leben und Bewegung sind; mit Vorliebe Eislandschaften, reich und reizend staffiert, mit kleinen Kostümfigürchen; in diesen Bildern erinnert er am entschiedensten an Esaias van de Velde.

Ebenso originell wie dieser, aber mit Vorliebe seine Bilder biblisch staffierend ist Nicolaes Cornelisz Moyaert, geboren vor 1600, gestorben nach 1659, 1618 in Amsterdam ansässig. Er trat 1630 daselbst in die Gilde und wurde 1638 vom Magistrate mit der allegorischen Ausschmückung der Triumphbogen, die zur Feier des Empfangs der Königin Maria von Medicis errichtet wurden, beauftragt.

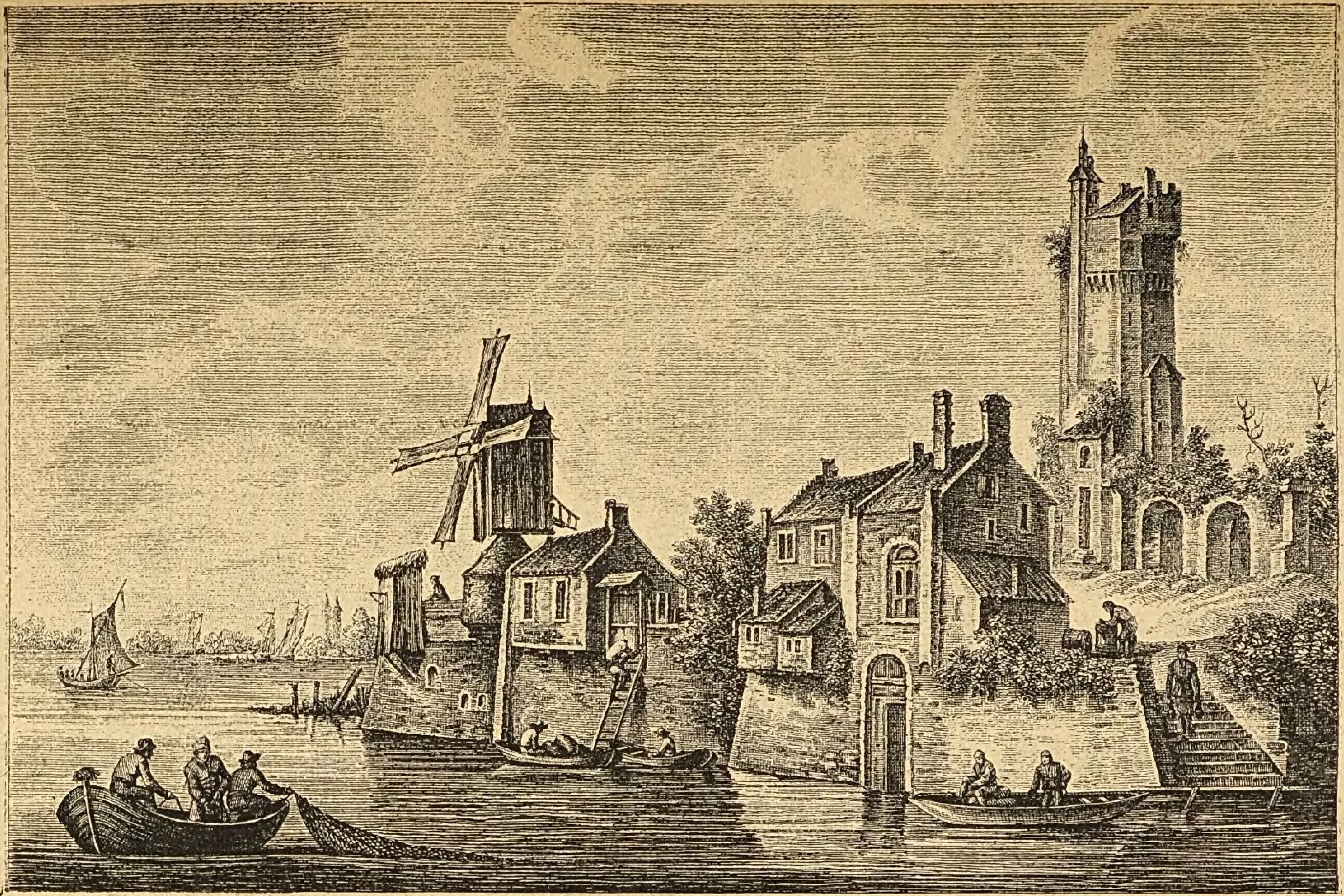
Er malte historische Darstellungen, Porträts, Landschaften und Tiere. Er ist derb in seinen Figuren und durch und durch Naturalist, obwohl er in Italien gewesen zu sein scheint. Er bildete angeblich Salomon Koninck, Nicolas Berchem,

Jakob van der Does den Älteren und J. B. Weenix als Schüler.

Diese genannten Meister: Poelenburg, Esaias van de Velde, Averkamp und Moyaert gehören noch der älteren Richtung an; um eine ganze Generation jünger erscheint der Schüler Esaias van de Veldes: Jan van Goyen. Durch seine Werke geht ein frischer Hauch, ein absolut neues, die holländische Kunst zur Klassizität belebendes Element.

Jan Josefszoon van Goyen, geboren zu Leiden 1596, gestorben im Haag 1656, ist einer der typisch interessantesten Meister der Epoche; der Reihe nach Schüler des Coenraet Schilperoort in Leiden, des Isaak Nikolai van Swanenburgh und Jan Adriaenz de Man, dann des Glasmalers Hendrik Clok in Leiden, um 1613 des Willem Gerritzen in Hoorn und endlich nach zweijährigen Reisen in Frankreich, Schüler des Esaias van de Velde in Harlem. Van Goyen ist im vollen Sinne des Wortes der Maler der holländischen Landschaft. Seine Manier, die anfangs der Weise des Esaias van de Velde ähnlich ist und nur durch Buntheit der Farbe, durch zahlreiche kleine, scharf gezeichnete Figürchen brilliert, ändert sich in Kürze vollkommen. Seine Landschaften erscheinen alsbald wie getaucht in einen braunen, braungelben, grünlichen oder grauen Ton und er scheint der erste holländische Landschaftsmaler zu sein, welcher dieses Verfahren anwandte. Auf seinen Schultern stehen Ruisdael und Hobbema und die ganze spätere Generation der holländischen Naturalisten. Seine Landschaften behandeln beinahe ausschließlich holländische Gegenden, die Ufer der Maas, die Zuydersee und die Umgebungen der holländischen Städte. Von 1631 an erscheint er im Haag ansässig. Eine seiner Töchter war an den Maler Jan Steen, eine andere an Jacques de Claeu (wohl Jacques Grief) verheiratet. Seine Schüler waren Jan Steen, Claes Pietersz Berchem, Herman Saftleven, Arie van der Kabel und wahrscheinlich auch Salomon Ruisdael.

Fig. 44.



Jan van Goyen. Kanalansicht.

In den letzten Jahrzehnten sind seine Werke in der Wertschätzung des Publikums wesentlich gestiegen und werden teuer bezahlt. Sie sind infolgedessen auch Gegenstand einer geschäftsmäßigen Spekulation geworden und werden täuschend nachgemacht. Man kann deshalb nur den alten Galeriebesitz als maßgebend für ihre Beurteilung ins Auge fassen. Datierte Bilder existieren von dem Jahre 1621—1656.

Die größte Ähnlichkeit mit seinen Arbeiten haben die Werke des Harlemer Landschafters Pieter Molyn des Älteren und gewisse Arbeiten Salomon Ruisdaels und auch Roland Roghmans; der letztere, ein Freund Rembrandts, ist durch einen schweren braunen Ton seiner Bilder leicht kenntlich. Er scheint seine Studien in den Alpenländern gemacht zu haben und war in Amsterdam ansässig. Zwei seiner charakteristischesten Landschaften befinden sich in der Galerie zu Kassel.

Salomon Ruisdael, geboren um 1605, gestorben zu Harlem 1670, ist zuweilen ein so treuer Nachahmer van Goyens, daß auch ein geübtes Auge Bilder Salomons von Arbeiten van Goyens kaum unterscheiden kann. In der Wahl seiner Gegenstände hält er sich ebenfalls an van Goyens Motive, malt nur holländische Strandlandschaften, doch ist er entschiedener in der Farbe und sorgfältiger in der Staffage. Er ist ein Vatersbruder des berühmten Jakob Ruisdael und trat 1623 in die Harlemer Gilde. Das früheste bekannte Bild seiner Hand vom Jahre 1631 befindet sich im Museum in Pest, eines von 1633 in Dresden, Bilder von 1642 in Stockholm, Schleißheim und Berlin, von 1652 in Kopenhagen, von 1655 und 1658 in Dresden, von 1660 in Amsterdam.

Er führt uns direkt zu dem berühmtesten Landschaftsmaler aller Zeiten, zu seinem Neffen Jakob Ruisdael. Dieser ist der Sohn des Harlemer Rahmen- und Bilderhändlers Isak Ruisdael und wahrscheinlich um das Jahr 1625 geboren. Die ersten Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit finden wir in zwei Radierungen aus dem Jahre 1646, welche wohl auf die Hand

eines jungen, aber gewiß zwanzigjährigen Künstlers schließen lassen. Er soll sich zuerst dem ärztlichen Berufe gewidmet und in Amsterdam bereits mehrere Operationen glücklich ausgeführt haben, ehe er sich der künstlerischen Laufbahn zuwandte, welche von 1646 bis 1669 mit ziemlicher Sicherheit in seinen Gemälden zu verfolgen ist. Im Jahre 1648 trat er in die Harlemer Malergilde. Nicht unwahrscheinlich ist die Annahme, daß Allart van Everdingen sein Lehrer war, der im Jahre 1645 in Harlem heiratete und daselbst auch wohnhaft erscheint. Nach einer anderen Annahme habe er mit Philip und Jan Wouwerman bei Wynants gelernt. Dies ist aber unwahrscheinlich, da Philip Wouwerman bereits im Jahre 1640 als selbständiger Meister erscheint und älter als Ruisdael ist, Jan Wouwerman dagegen im Jahre 1629 geboren wurde und um ebensoviel jünger sein dürfte. Es ist uns nicht überliefert, daß Ruisdael fremde Länder besucht habe, seine Gemälde aber, die stets den Eindruck unmittelbarer Naturstudien machen, verraten, daß er einen großen Teil des heutigen Holland und Belgiens und der Jülichschen Lande durchwandert haben muß. Er lebte in Amsterdam und erwarb im Jahre 1659 in dieser Stadt das Bürgerrecht. Durch einen Notariatsakt aus demselben Jahre erfahren wir auch, daß er seinen verarmten Vater, durch Übernahme all seiner Schulden vor dem gänzlichen Ruin rettete. Im Jahre 1681 aber war er selbst so arm, daß er auf Verwendung der Vorsteher der Mennonitengemeinde, welcher Ruisdael angehörte, in das Armenhaus seiner Vaterstadt Harlem aufgenommen wurde. Die Glaubensgenossen bemerkten in dem betreffenden Dokumente, die Hospitalverwaltung möge sich den Eintritt dieses Mannes nur gut bezahlen lassen, denn die Absicht der Brüder sei es nicht, daß der Pensionär dem Hospitale zur Last falle, sondern, daß er vielmehr der Anstalt zum Vorteile gereiche. Er starb daselbst wenige Monate nachher und ward am 14. März 1682 begraben.

Seine Gemälde und Landschaften, in welchen die Figurenstaffage stets von anderer Hand gemalt ist, tragen einen tief

Fig. 45.



Jakob Ruisdael. Landschaft (Louvre.)

poetischen, ja melancholischen Charakter. Er behandelt abgelegene Gehöfte, einsame stehende Wasser, in tiefen Schatten gehüllte Wälder, durch welche ein Pfad bis in den Vordergrund führt, schäumende Wasserfälle, altersgraue Burgen auf hohen Bergrücken, den Meeresstrand, das Meer selbst mit sturmgepeitschten Wogen und ähnliche Motive, zuweilen auch Flachlandschaften mit unnachahmlicher Abtönung der Farbe.

Der hohe Preis, der für seine Bilder gezahlt wird, war jederzeit die Ursache mannigfaltiger betrügerischer Spekulationen und Fälschungen. Einige Meister, wie Jan Regnier de Vries, Rontbouts und Jan van Kessel (1648—1698), deren Arbeiten und deren Monogramme mit den seinen Ähnlichkeit haben, wurden ebenso, wie die Arbeiten anderer, sattsam zu Fälschungen ausgebeutet.

Sein Verhältnis zu einem zweiten holländischen Maler namens Jakob van Ruisdael, einem Sohne Salomon Ruisdaels, ist nicht klargestellt, wir wissen nur daß er existierte und als Maler in Amsterdam und Harlem thätig war.

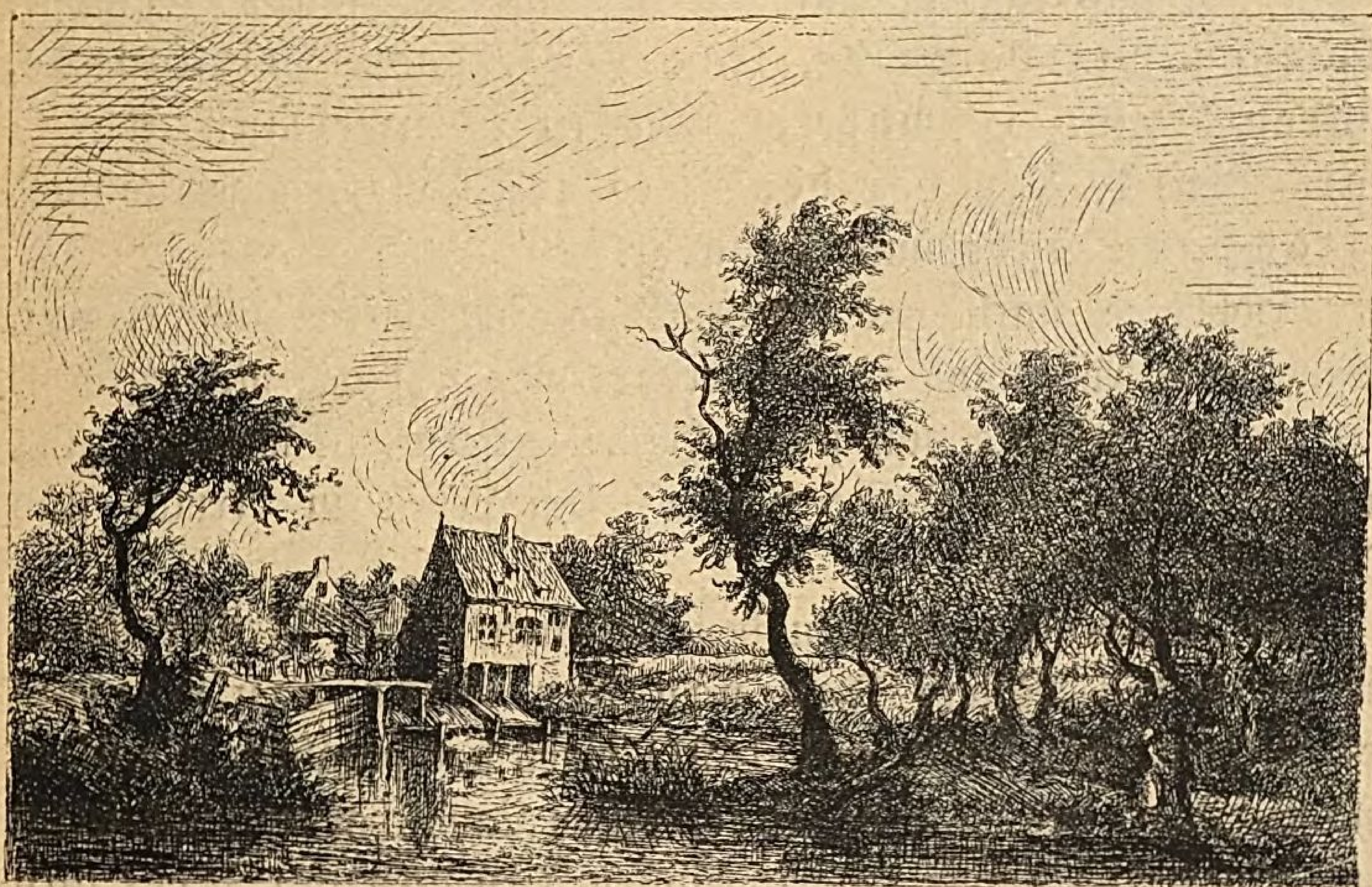
Wirklich ähnlich ist ihm nur Allaert Everdingen, geboren 1621 in Alkmaar, gestorben 1675, ein Meister, der durch längeren Aufenthalt in Norwegen, seine dort gemachten Studien in seinen Bildern verwertet. Das Beste was er hervorgebracht hat, allerdings eine Reihe von Meisterwerken ersten Ranges, besitzt die Dresdener Galerie; in der Regel ist er eintönig und malt immer Wasserfälle und Felsen.

Von Jakob Ruisdael führt der Weg zu Meindert Hobbema, einem Maler, der zwei Jahrhunderte hindurch einer vollständigen Vergessenheit anheim gefallen war. Nur die Britten verstanden es, dieses außerordentliche Talent nach Verdienst zu schätzen, kauften seine Landschaften zu verhältnismäßig geringen Preisen, und können sich heute rühmen, in ihren Galerieen alles zu vereinen, was der spärliche Fleiß Hobbemas produziert hat. Wenige Galerieen in Frankreich und Holland ausgenommen, sucht man echte Bilder des Meisters auf dem Kontinente ver-

gebens. Er ist im Jahre 1638 zu Amsterdam geboren, Sohn eines Zimmermannes, heiratete im November 1668, 30 Jahre alt, zu Amsterdam und ward am 14. Dezember 1709 daselbst begraben.

Datierte Gemälde seiner Hand lassen sich vom Jahre 1662 an mit Sicherheit verfolgen. Frühere Datierungen, die bis zum Jahre 1649 zurückreichen, sind auf falsche Lesarten der Zahlen oder auf betrügerische Fälschungen zurückzuführen.

Fig. 46.



Meindert Hobbema. Die Mühle.

Hobbemas Landschaften gehören mit den Gemälden Rembrandts, Ruisdaels und van der Meer van Delfts zu den kostbarsten Schöpfungen der holländischen Schule. Er steht als Landschafter am höchsten von allen, verfügt über wahrhaft zauberische Lichteffekte und ist unnachahmlich in seiner Luftperspektive. Er ist nicht so melancholisch düster wie sein Freund und wahrscheinlicher Lehrer Ruisdael, und liebt die Sonne und ihr wärmendes Licht. Ein beliebter Vorwurf seines Pinsels ist

die bekannte Wassermühle in stiller Waldeinsamkeit am klar rieselnden Bache, auf dem sich ein paar Enten tummeln. Hinter den Bäumen lauscht heimlich ein rotes Ziegeldach und die weißgetünchten Mauern glänzen im Sonnenlichte. In der Ferne eröffnet sich eine feeenhafte Perspektive über Felder und Hügel, die einen Blick über viele Meilen Landes gestattet. Ein Juwel seines Pinsels und das kostbarste Bild auf dem Kontinente besitzt der Louvre.

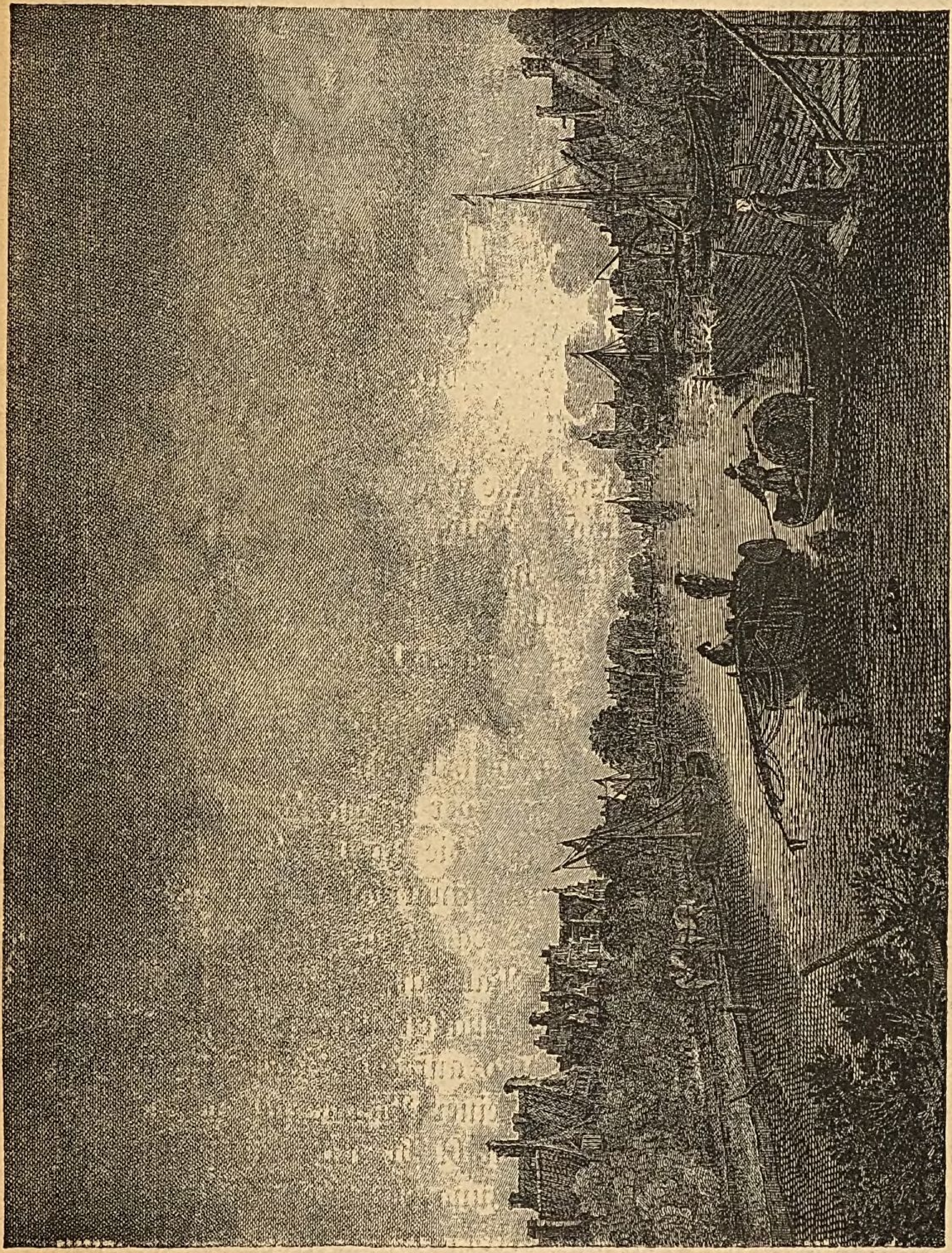
Unter jenen Malern, welche Hobbemas Gemälde mit Figuren staffierten, unterscheidet man mit ziemlicher Sicherheit Berchem, Adriaen van de Velde, Jan Lingelbach, Heltstockade, Barend Gaal, Helmbreker, Philip Wouwerman, Abraham Storck, Jan van der Meer van Delft, angeblich auch Isaak van Ostade und Pynaker.

Hobbema starb wie Ruisdael in Dürftigkeit und Armut. Seine letzte Wohnung in Amsterdam war auf der Roosegracht, nur wenige Schritte von jenem Hause entfernt, in welchem auch Rembrandt, 40 Jahre vorher, sein Leben in Armut und Dürftigkeit beschloß.

Ein Bindeglied zwischen den Arbeiten beider Meister bilden die Werke des Malers Jan van der Meer van Harlem des Älteren (geb. 1628, gest. 1691), eines hochbegabten Künstlers und Schülers des Jan de Wet, dessen Landschaften nicht selten auch seinem gleichnamigen Zeitgenossen Jan van der Meer van Delft zugeschrieben werden. Sein Farbenauftrag ist satter und pastoser als der Ruisdaels und Hobbemas, aber seine Bilder sind oft so tief poetisch, daß sie den Namen beider wohl verdienen.

Ein eigentümlicher Repräsentant der holländischen Landschaftsmalerei, der Richtung van Goyens und Ruisdaels verwandt, der seine Motive mit Vorliebe im herbstlichen Nebel, im schneeigen Winter oder bei Mondlicht aufsucht, ist Aart van der Neer. Er scheint erst in späteren Jahren die Kunst ausgeübt zu haben. Als sein Geburtsjahr wird in der Regel 1620

Fig. 47



Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft.

angenommen, bestimmt wissen wir nur, daß die Geburt seines Sohnes Eglon in das Jahr 1643 fällt, eine Zeit, aus welcher wir auch Beweise seiner künstlerischen Thätigkeit haben. Im Jahre 1652 dürfte er in Amsterdam ansässig gewesen sein, denn mehrere seiner Bilder haben den Brand des alten Amsterdamer Rathauses zum Gegenstande, welcher am 7. Juni 1652 stattfand und dem van der Neer als Augenzeuge beigewohnt haben muß. Sein Lehrer ist nicht bekannt. Zu Albert Cuyp scheint er in näheren Beziehungen gestanden zu haben, da Bilder vorhanden sind, welche die Monogramme beider Künstler tragen. G. van Spaan erwähnt ihn in seiner Historie von Rotterdam, im Jahre 1691 unter den noch lebenden Künstlern.

Zumeist geschätzt sind seine seltenen Tag- und Winterlandschaften. Sein betrüglichster Fälscher ist Hendriks Dubbels, der seine Manier bis zur Täuschung nachzuahmen verstand; aber auch spätere französische und holländische Maler machten ein Gewerbe daraus, seine Bilder zu imitieren.

Im direkten Gegensatze zu van Goyen und Ruisdael steht Jan Wynants (geb. 1615, gest. 1679). Wenn van Goyen die Landschaft gewissermaßen von der Ferne betrachtete, sie mit kecken Strichen hinzeichnete und die Farbe so auftrug, daß sie in der Nähe besehen, ein kaum entwirrbares Farbengebräu bildet, so tritt bei Wynants gerade das Gegenteil ein; er sieht die Landschaft in unmittelbarer Nähe an, individualisiert sie nach seiner Weise und malt gewissermaßen mikroskopisch. Die Einzelheiten seiner Vordergründe sind auf das Liebevollste ausgeführt und man glaubt das Moos seiner Bäume genau wahrnehmen zu können. Aber dieses Detail bleibt nicht die Hauptsache; er ist nur scheinbar eine Fortsetzung der älteren flämischen Landschaftsmaler Savery und Kierinx, die jedes Blatt besonders behandelten, denn der Gegenstand seiner Darstellung ist stets die ganze organische Natur, seine Einzelheiten überwiegen nicht den Gesamteindruck.

Fig. 48.



Jan Wynants. Landschaft.

Er liebt Gegenden mit sandigen Hügeln, die eine dem Meister eigentümliche rehbraune Farbe charakterisiert. Ein traulicher Waldweg auf der einen Seite, auf der anderen eine prächtige weit reichende Perspektive. Datierte Bilder seiner Hand lassen sich von 1651—1679 nachweisen. Die Farbe seiner Bilder macht den Zusammenhang mit Wouwerman und Adrian van de Velde deutlich, welche seine Schüler gewesen zu sein scheinen. Seine Bilder sind von Philip Wouwerman, Adr. van de Velde, Lingelbach, Barendt Gaal, Schellincks, Held Stokade und Wyntrank staffiert. Ueber seinen Bildungsgang ist nichts bekannt. Es scheint, daß er zu Simon de Vlieger oder Anton Waterloo in Beziehungen stand. Er soll in Harlem geboren sein und dort oder in Amsterdam gelebt haben.

Eine lange Reihe von Landschaftsmalern vermittelt die Anknüpfungspunkte von den genannten Hauptmeistern zu einer großen Zahl jüngerer Künstler, deren Thätigkeit in das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts und in den Anfang des 18. fällt. Sie sind meist nur ihren Werken nach bekannt und über ihren Lebenslauf haben die archivalischen Untersuchungen bisher wenig Aufschluß ergeben. Wir nennen den als Radierer bekannten Maler Antoni Waterloo, geboren zu Lille um 1630, 1653 zu Leuwarden, 1661 in Amsterdam ansässig; den Maler Jan Hackert in Haag, den Amsterdamer Jan Looten, der von 1656—1677 thätig war und länger in England verweilte; den Imitator Ruisdaels und Hobbemas Cornelis Dekker; ferner Abraham Verboom und Joris van der Hagen oder Verhagen, um 1651 im Haag thätig.

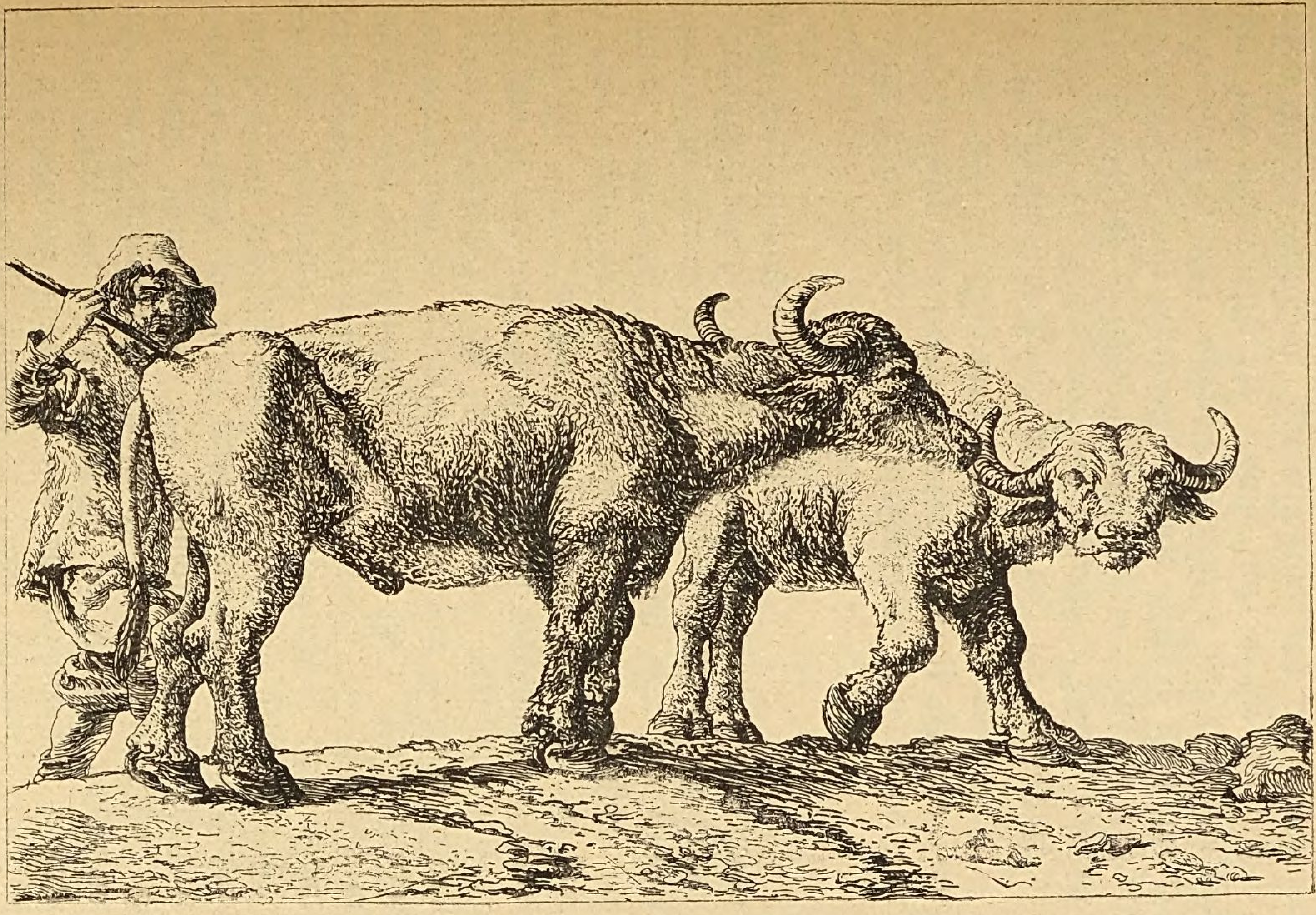
Im hohen Grade charakteristisch für die Entwickelung der holländischen Landschaft ist jedoch der Anteil den Rembrandt, durch seine eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete, nimmt. Sein allumfassendes Genie hat auch auf diesem Felde eine durchaus neue Richtung eingeschlagen, die mit jener van Goyens verwandt, aber in ihren Erscheinungsformen schwer zu charakterisieren ist. Er gebietet, trotz scheinbarer Eintönigkeit der Farbe, über eine

so reiche Skala der feinsten Abtönungen, daß seine Landschaften geradezu koloristische Wunderwerke bilden. Einige der bedeutendsten Schöpfungen dieser Art sind die Landschaften in Kassel, Braunschweig, die berühmte Mühle der Galerie Landsdowne und eine Marine der Liechtensteinschen Galerie in Wien. Ein Zeitgenosse Rembrandts, der unglückliche Maler Herkules Seghers (gest. um 1650), arbeitete zumeist in dieser Richtung und es scheint, daß seine Flachlandschaften und seine koloristischen Versuche, Rembrandt anregten und beeinflußten. Sein Schüler Philip de Koninck (geb. 1619, gest. 1689), der auch Porträts, zumeist aber Flachlandschaften in der Weise seines Meisters Rembrandt und des Seghers malte, hat diese Richtung am glücklichsten fortgebildet. Sie blieb nicht ohne Einfluß auf Jakob Ruisdael, von dem ähnliche Ansichten holländischer Gegenden vorhanden sind. In den Arbeiten dieser Art wird die Farbe zu einer geheimnisvollen Zeichensprache, die den Beschauer vollkommen verständlich wird, obwohl er sich über ihre einzelnen Formen keine genaue Rechenschaft zu geben vermag. Die moderne französische Landschaftsschule imitiert diese Manier, aber sie artet zu Kleckserei und Schmiererei aus.

II. Die Tier- und Landschaftsmaler. Pieter de Laar. Albert Cuyp. Paulus Potter. Philip Wouwerman. Melchior Hondecoeter.

Gleichzeitig und Hand in Hand mit der Landschaft, entwickelte sich die Tiermalerei zur glänzenden Blüte, das Tier, teils als Staffage auf landschaftlichem Hintergrunde, teils als selbständiges Objekt behandelnd. Diese Gattung zählt ihre Repräsentanten in allen holländischen Städten, und es ist staunenswert, wie mannigfaltig die Talente sind, welche sich auch auf diesem Gebiete versuchten. Die erste Anregung zum eingehenden Studium des Tieres scheint von Pieter de Laar ausgegangen zu sein, einem Künstler, der lange Jahre in Italien lebte.

Fig. 49



Pieter de Laer. (Originalradierung.)

Dieser Umstand ist deshalb interessant, weil die Kenntnis der Anatomie des Tierkörpers, mit welcher die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts Epoche macht, ebenso von Italien herüberkommen, wie ein Jahrhundert früher die Kenntnis der Anatomie des menschlichen Körpers. Daß Pieter de Laar das ganze Genre geschaffen habe, wollen wir nicht behaupten, aber er scheint es zuerst zu hoher Meisterschaft ausgebildet zu haben. Von ihm und Esaias van de Velde rühren alle jenen Reiterscharmützel und Überfälle her, welche von seinen Nachfolgern bis zum Überdrusse ausgebeutet wurden. Vor Esaias hat aber Pieter de Laar die genaue Kenntnis des Pferdes voraus, und überhaupt eine Vertrautheit mit dem Organismus des Tieres, welche bei Esaias v. d. Velde und seinen älteren Zeitgenossen nicht nachzuweisen ist.

Pieter de Laer oder Laar ist am Anfange des 17. Jahrhunderts, ca. 1613 zu Laaren bei Naarden, nach anderer Angabe zu Harlem, geboren und starb vor dem Jahre 1675. Angeblich ist er ein Schüler des Jan del Campo, unter welchem man anfänglich Jan van Campen aus Harlem verstand, bis Bertoletti nachgewiesen, daß es Giovanni del Campo, ein Wallone aus Cambray, gewesen ist mit dem Pieter de Laar in Rom befreundet war. Seinen Beinamen Bamboccio bekam er angeblich in der römischen Bent, wegen seiner körperlichen Mißgestalt, nach anderer Ansicht seiner Bilder (Bambociaden) wegen. Nach 16jährigem Aufenthalte in Rom, um 1639 kehrte er nach Harlem zurück, doch ging er bald wieder nach Italien, war aber um 1666 wieder in Harlem. Seine Bilder sind nicht häufig; die bedeutendsten besitzt die Kasseler Galerie, aber alle haben durch Nachdunkeln der Farbe gelitten; seine außerordentlich geistreichen Radierungen jedoch, erlauben uns den Meister besser zu beurteilen. Er ist ein scharfer Naturbeobachter und sicherer Zeichner.

Seine vorzüglichsten Nachahmer sind der Italiener Cerquozzi, sein Bruder Roelant de Laar, und J. Miel, ein Holländer, der ebenfalls lange in Italien lebte; beeinflußt aber

hat er die ganze holländische Tiermalerei bis hinab auf Philip und Pieter Wouwerman.

Zwischen Esaias van de Velde und Pieter de Laar steht gewissermaßen in der Mitte Palamedes Palamedesz (1607 bis 1638), der Bruder des vorhererwähnten Antoni Palamedesz, angeblich während einer Reise, die sein Vater, ein geschickter Steinschneider, nach London machte, daselbst geboren. Er ist ein Schüler seines Bruders, und bildete sich an den Werken des Esaias van de Velde. Er malte Reitertreffen und Schlachten, die originell in ihrer Art, aber nicht selten in einzelnen Figuren, den Kompositionen des Esaias van de Velde getreu nachgebildet sind; doch zeigt sich etwas Heftiges, Stürmisches in seinen Bildern, und eine leidenschaftliche Bewegung, wie sie in den Bildern Pieter de Laars bereits zu tage tritt.

Der ihm geistesverwandte Dirk Stoop (1610, gest. 1686 zu Utrecht), lebte längere Zeit in England, und malte wie er Schlachten und Reitergefechte; seine Bilder sind ziemlich selten, seine Manier etwas trocken. Er hatte Gelegenheit als Hofmaler der Königin von Portugal Lissabon zu besuchen, und publizierte eine Folge historisch interessanter Radierungen.

Einer der bedeutendsten holländischen Naturalisten, der die Tiermalerei auf eine hohe Stufe erhob, ist Albert Cuyp, der Sohn des Porträt- und Landschaftsmalers Jakob Gerritz Cuyp, im Jahre 1620 zu Dordrecht geboren. Er heiratet am 30. Juli 1658 als 38jähriger Mann. Am 21. Dezember 1659 wird er zum Diakon der reformierten Kirche, am 25. Dezember 1672 zum Gemeindeältesten an der Augustinenkirche zu Dordrecht gewählt. Ferner erscheint sein Name auf der Liste der von Dordrecht als Mitglieder der Regentschaft vorgeschlagenen Männer, welche dem nachmaligen Könige von England, Wilhelm III., Prinzen von Oranien, präsentiert wurde, als er im Jahre 1672, 22 Jahre alt, zuerst zu Dordrecht zum Statthalter auf Lebenszeit ernannt ward. Am 7. November 1691 ward Cuyp, nachdem er noch Beisitzer des höchsten Gerichtshofes von Holland gewesen, welche

Fig. 50.



Albert Cuyp. Der Kuhhirt.

Würde mit dem Eigentum an dem Landsitze Dordwyk verbunden war, in der Augustinenkirche zu Dordrecht begraben. Auf diesem, in der Nähe von Dordrecht gelegenen Landsitze, scheint Cuyp auch seine letzten Lebensjahre zugebracht zu haben.

Cuyp wird nicht selten mit dem Namen des holländischen Claude Lorrain bezeichnet, und kein anderer Meister verstand es so wie er, die sonnige Glut des Mittags darzustellen. Zumeist liebte er weite Wiesenflächen mit weidendem Vieh- oder Winterlandschaften, in welchen er mit seinem Freunde Aart van der Neer Ähnlichkeit aufweist. Er ist auf diesem Gebiete ein außerordentlicher Meister, aber nicht hier allein, sondern auf allen, welche er kultiviert. Seine Stillleben, Reiterstücke, Gesellschaftsporträts und einzelne Porträts sind stets ausgezeichnet und zeugen von großartiger Auffassungsgabe.

Man zählt ungefähr 300 Bilder, deren sich die kostbarsten auf den Schlössern der englischen Barone befinden. Auf dem Kontinente ist kaum ein Dutzend echter Bilder seiner Hand nachweisbar. Wir erwähnen ein Porträt in Dresden und eine Landschaft mit weidendem Vieh der Galerie Czernin in Wien; in der Regel gehen die Bilder seines späteren Imitators van Stry als Werke seiner Hand, doch ist dieser weit dürftiger in der Komposition; auch spätere Maler haben ihn noch häufig imitiert.

Benjamin Cuyp (geb. 1615), sein Vetter und Mitschüler bei Jakob Gerritz Cuyp, malte historische und biblische Darstellungen, zumeist Schlachtenbilder, Soldatenszenen und Interieurs mit Bauerngesellschaften und ahmt nicht selten Rembrandt nach. Seine Bilder haben einen gelben Lokalton.

Der berühmteste Meister, der das Tier beinahe ausschließlich zu seinem Felde erwählte, ist Paul Potter, der berühmte Raphael der Tiere.

Sein Vater Pieter Simonsz Potter, dessen wir bereits als Maler von Konversationsstücken gedacht haben, gehörte einer angesehenen Familie in Enkhuyzen an. Am 20. November

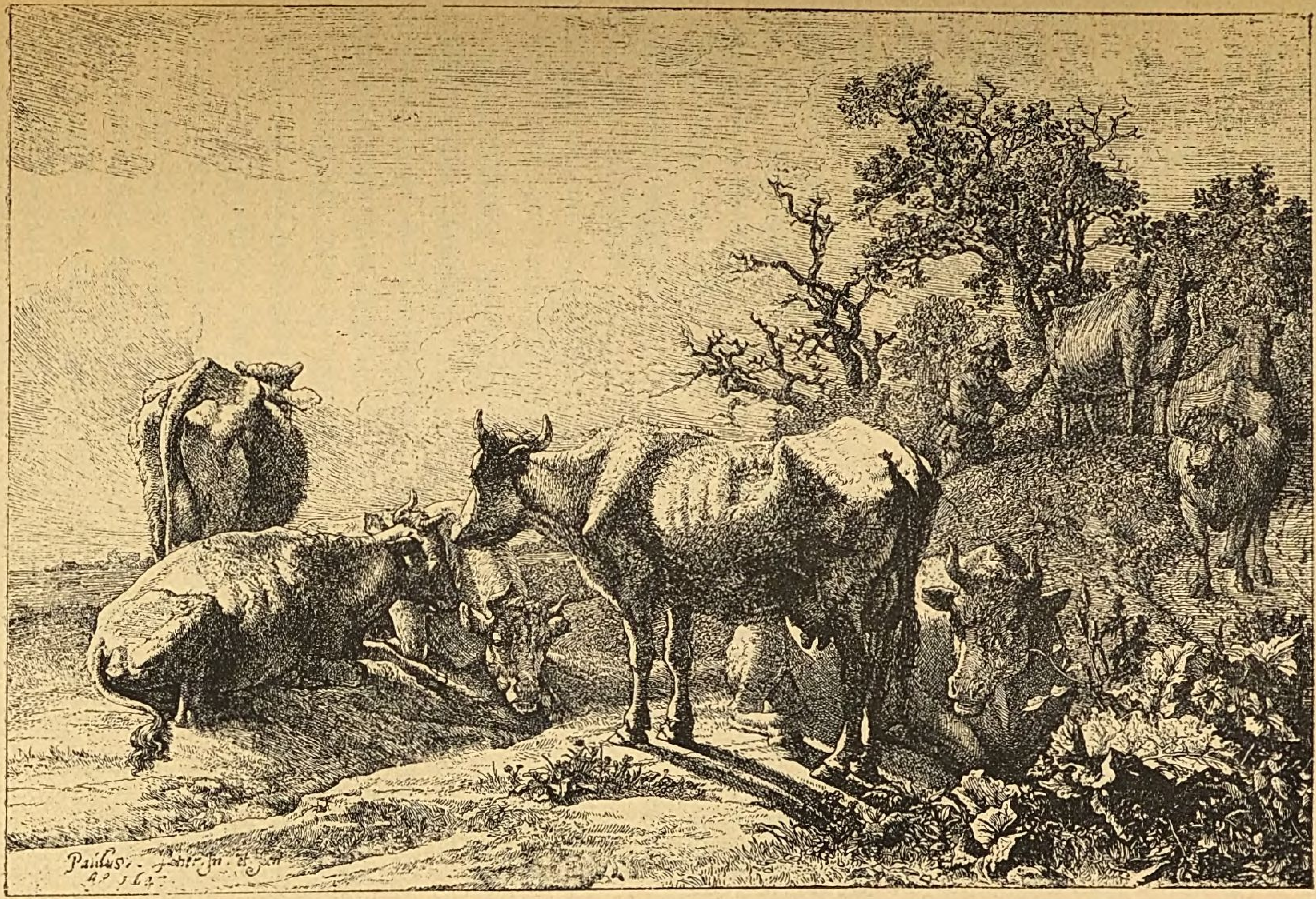
1625 wurde Paulus Potter getauft. Am 14. Oktober 1631 erwarb der Vater das Amsterdamer Bürgerrecht, und übersiedelte dahin, wo er in der Breestraat, einer Gasse in welcher auch Rembrandt wohnte, seinen Aufenthalt nahm. Der Vater scheint der erste Lehrer seines Sohnes gewesen zu sein, die späteren sind uns nicht bekannt. Ein P. Potter trat allerdings am 12. Mai 1642 zu Jakob de Wet in Harlem in das Atelier, da aber noch ein jüngerer Bruder Pauls, welcher wie sein Vater den Namen Pieter führte, also ein dritter Maler des Namens Potter existiert, so ist es nicht zu erweisen, ob diese Notiz den berühmten Tiermaler Paulus Potter oder einen anderen betrifft.

Aus den mit den Jahreszahlen 1643 und 1644 versehenen Radierungen des noch nicht zwanzigjährigen Künstlers geht hervor, daß er den Unterricht eines, mit der Führung der Radiernadel sehr vertrauten Meisters erfahren haben muß und zahlreiche Berührungspunkte weisen darauf hin, daß dies Gerrit Claes Bleeker, ein um das Jahr 1640 in Harlem lebender Landschaftsmaler gewesen, dessen Radierungen einen unleugbaren Einfluß auf die ersten derartigen Arbeiten Potters geübt haben.

Am 6. August 1646 finden wir Potter als Mitglied der Lukasgilde in Delft; im Jahre 1649 aber zieht er nach dem Haag, wo er in dem Hause van Goyens wohnte, und Adriana, die Tochter seines Nachbars, des reichen Bauunternehmers Claes Dircksz Balekeneynde am 3. Juli 1650 heiratete.

Potter war in früher Jugend berühmt und gesucht, und zahlreiche Überlieferungen bestätigen die hohe Meinung, welche seine Zeitgenossen von ihm hegten. Graf Johann Moritz von Sachsen besuchte ihn wiederholt in seinem Atelier, und die Gemahlin Friedrich Heinrichs, des Statthalters der Niederlande, die Prinzessin Amalie von Solms, beehrte ihn damals schon mit Bestellungen. Er malte auch für diese Fürstin eines seiner berühmtesten Bilder, welches aber wegen der ungezwungenen Haltung, welche eine Kuh in demselben zur Schau trägt, mißfiel,

Fig. 51.



Paul Potter. Der Kuhhirt. Radierung.

und als ein, für eine Dame wenig geeigneter Zimmerschmuck zurückgewiesen wurde. Gegenwärtig befindet sich das Bild in

Fig. 52.



Paul Potter. Vor der Schenke. (Louvre).

der Eremitage in St. Petersburg, für welche es Kaiser Alexander von Rußland im Jahre 1815 für 190 000 Franken erwarb.

Aufreibende Thätigkeit, deren Resultate wir in einer bedeutenden Anzahl von Bildern aus den Jahren 1651—1652 finden, scheint die schwache Gesundheit des Künstlers untergraben und die Keime eines tödlichen Leidens zu rascher Entwickelung gebracht zu haben. Nachdem er noch kurz vor seinem Tode, seinen Wohnsitz vom Haag nach Amsterdam verlegt hatte, starb er am 17. Januar 1654.

Man zählt ungefähr 100 Bilder seiner Hand, eine Zahl, die bei der kurzen Lebensdauer des Künstlers, der mühevollen und zeitraubenden Detailbehandlung zu hoch gegriffen ist, und bei kritischer Untersuchung eine beträchtliche Herabminderung erfahren dürfte.

Man ist gewöhnt den großen Stier im Museum zu Haag als ein Meisterwerk Potters hinzustellen, aber seine kleinen Staffeleibilder überbieten diese, nur durch Größe und Detailarbeit imponierende Leistung weit. In großen Gemälden steht er hinter den flämischen Meistern Snyders und Fyt zurück, während er im Kabinettbilde unübertroffen ist. Seine Meisterschaft konzentriert sich auf die Darstellung der Tierseele und er verstand es, den Charakter des Rindes, des Schafes und des Schweines mit solcher Naturwahrheit zum Ausdrucke zu bringen, wie die größten Porträtisten kaum die menschliche Physiognomie wiederzugeben wußten. Die technische Behandlung seiner Bilder ist aber ganz unnachahmbar. Seine Farbe sieht aus, als wäre sie mit feinkörnigem Sand vermischt und als hätte er sich in der That gewisser Kunstgriffe bedient, um sie pastos erscheinen zu lassen.

In derselben Richtung arbeitete Marc de Bye, der aber bisher nur als Radierer nach Potters Zeichnungen bekannt ist. Am ähnlichsten kommt Potter einer der Camphuyzen, deren man vier, Rafael geb. 1598, Joachim geb. 1602, Govaert gestorben 1674 und Rafael Dirksz gest. 1691, dem Namen nach unterscheidet, doch ist es schwer, ihre Arbeiten voneinander

zu trennen, und denjenigen mit Bestimmtheit zu nennen, von dem die den Potterschen so ähnlichen Tiere herrühren.

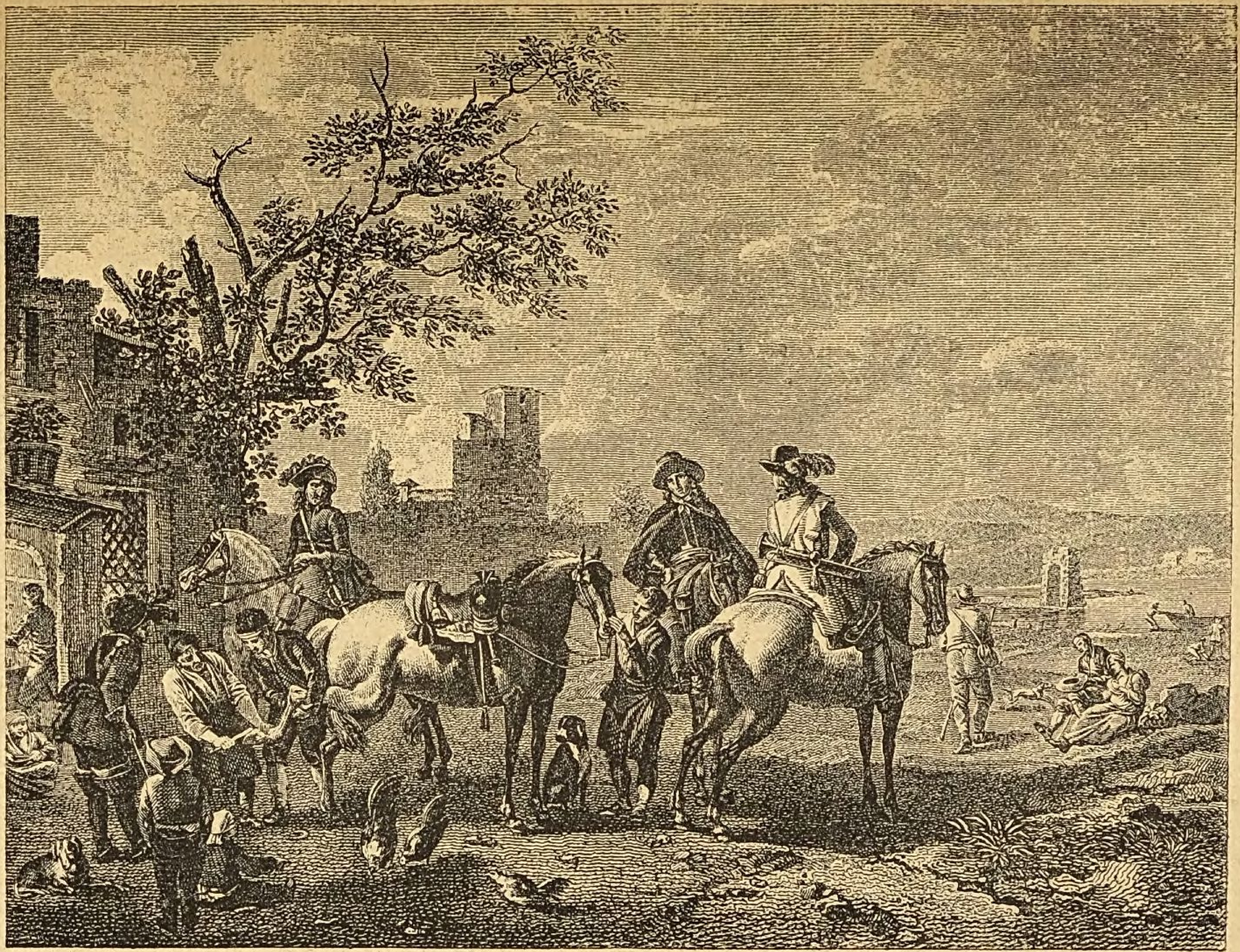
Ein weit jüngerer Nachahmer Potters ist Albert Klomp, der seinem Vorbilde jedoch nur unbedeutende Äußerlichkeiten abgesehen hat.

Potter hat zumeist dem Rinde seine Aufmerksamkeit gewidmet. Das Pferd hat in der holländischen Kunst seinen besonderen Virtuosen in Philip Wouwerman gefunden.

Philip Wouwerman ist der älteste Sohn des Pauwels Joosten Wouwerman und am 24. Mai 1619 in Harlem getauft. Sein Bruder Pieter wurde am 13. September 1623, der jüngste Bruder Jan, am 30. Oktober 1629 getauft. Den ersten Unterricht soll Philip von seinem Vater empfangen haben, als sein eigentlicher Lehrer wird aber in der Regel Wynants genannt. Nach der Ansicht anderer soll es Pieter de Laar oder Verbeeck gewesen sein. 19 Jahre alt ging er mit seiner Braut, die katholischer Religion war, nach Hamburg, wo er sich von einem katholischen Priester trauen ließ, worauf er wieder nach Harlem zurückkehrte. Im Jahre 1640 ist Philip Meister der Harlemer Gilde, und ist daselbst in den Jahren 1642 und 1656 wohnhaft, am 23. Mai 1668 ward er zu Harlem begraben. Die älteren Biographen erzählen viel von seinen traurigen Vermögensverhältnissen und seiner Ausbeutung durch spekulative Kunsthändler, andere berichten dagegen, daß er seiner Tochter, die den Maler H. de Fromantjou heiratete, 20 000 Fl. als Mitgift gegeben habe. Von anderer Seite wird die Richtigkeit dieser Mitteilung bezweifelt. Die bedeutende Anzahl von Bildern seiner Hand läßt immerhin auf eine rastlose Produktionskraft schließen, wenn auch die Zahl von 1000, die in der Regel angenommen wird, bedeutend zu reduzieren sein dürfte.

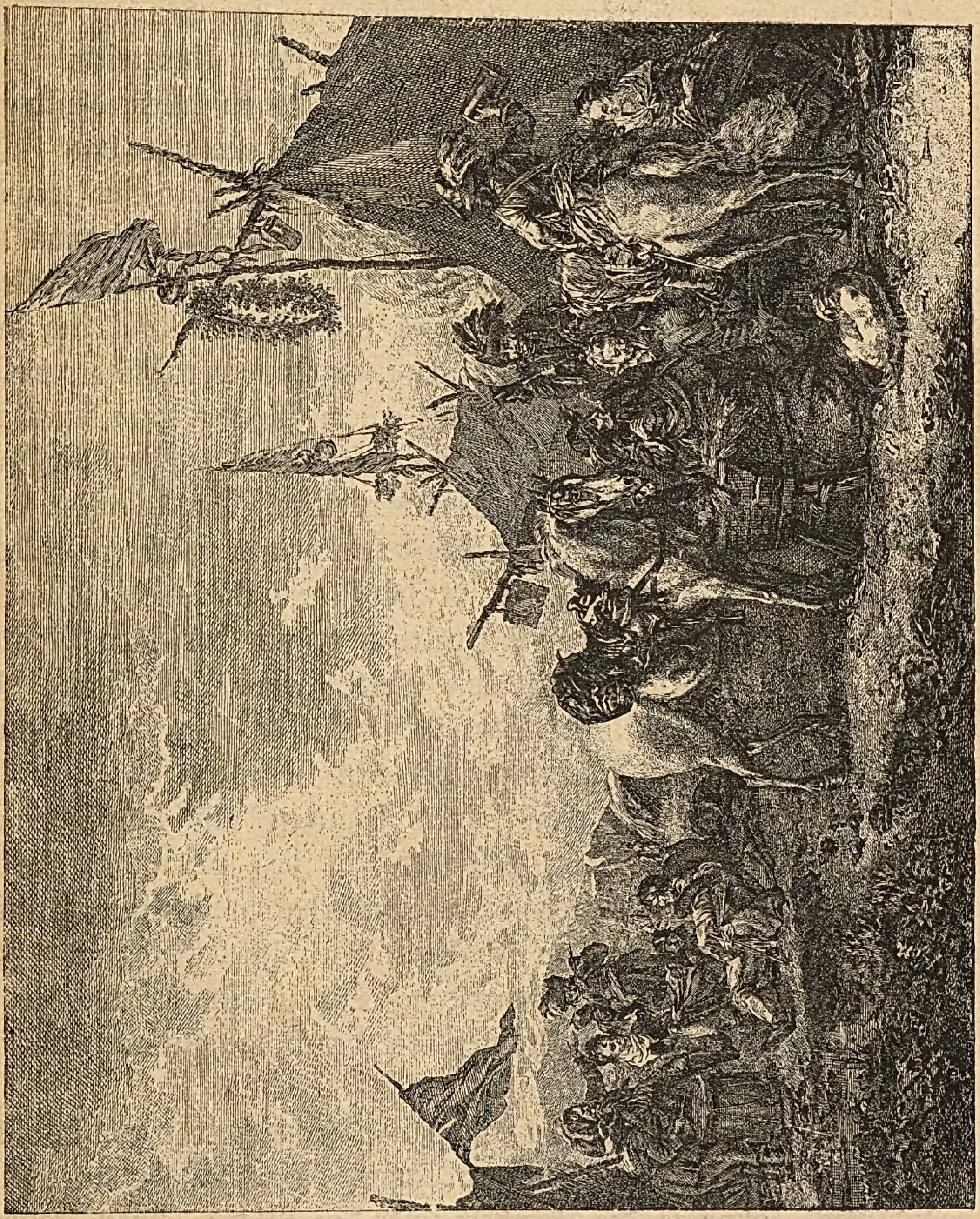
Wouwerman bezeichnet den Höhepunkt der holländischen Landschaft in selbständiger Verbindung mit einer reichen, von eigener Hand ausgeführten Staffage. Er ist ein brillanter

Fig. 53.



Philip Wouwerman. Der Hufschmied.

Fig. 45.



Philip Wouwerman. Lagerszene.

Zeichner, ein unübertroffener Kolorist und von unerschöpflicher Erfindungsgabe.

Er besitzt eine angeborene Empfindung für Eleganz, Schönheit des Kostüms und Harmonie der Farbe. Unerreicht ist er in der Darstellung des Pferdes, welches er in allen denkbaren Situationen zum Vorwurfe seines Pinsels gemacht hat. Der sogenannte Apfelschimmel Wouwermans gilt für eine gewisse Epoche seines Schaffens wie ein untrügliches Monogramm des Meisters. Er hat kein Bild gemalt, in welchem er fehlen würde. Aus der Behandlung und Bildung des Pferdes läßt sich auch indirekt ein Schluß auf die Entstehungszeit seiner Bilder, welche niemals datiert und stets nur mit einem Monogramm bezeichnet sind, ziehen; in den Bildern seiner ersten Zeit machen sich noch schwere, weniger gefällige Formen bemerklich. Der Künstler kennt offenbar nur das holländische Pferd; in seinen späteren Bildern ist es aber ein ganz anderes Geschöpf geworden, ein schlankes, liebes, kluges Tier, dessen Seelenleben er mit derselben Meisterschaft zum Ausdruck bringt wie Potter jenes des Rindes oder Schafes. Seine späteren Studien scheint er aber im Auslande — vielleicht in der Rheinpfalz gemacht zu haben.

Häufig begegnet man seinen Figuren als Staffage auf Bildern anderer Meister, besonders in den Gemälden Jakob Ruisdaels und er versteht es den zauberhaften Reiz der poetischen Landschaft eigentümlich zu erhöhen. Ein solches Bild, mit 6 Zoll hohen Figuren, in der Sammlung Six in Amsterdam, gehört zu den kostbarsten Produktionen, die durch das Zusammenwirken zweier Meister entstanden sind.

Wouwerman inspiriert eine ganze Richtung der holländischen Malerei. Sein Bruder Pieter ahmte seine Bilder ausschließlich nach, ohne je die Feinheit und den Glanz seines Kolorits zu erreichen. Jan Wouwerman dagegen malte nur wenige Landschaften, in welchen der Einfluß Wynants unverkennbar ist, dagegen ist Falens lediglich ein Imitator Philip Wouwermans, den er in seinen silbertönigen Bildern zuweilen nahekommt.

Auch Jan Lingelbach, geb. zu Frankfurt a/M. 10. Oktober 1622, gest. zu Amsterdam 1574, der jung nach Amsterdam kam, bildete sich unter dem Einflusse des Wynants und Wouwerman, und malte Bilder, die der Richtung des letzteren nahekommen. Er ging 1642 nach Frankreich, wo er 2 Jahre, dann nach Rom, wo er 8 Jahre blieb, kehrte dann über Deutschland nach Holland zurück und erwarb 1653 das Amsterdamer Bürgerrecht. Er staffierte die Landschaften Ph. de Konincks, Frederik Moucherons, Jan Hackerts, Jan Beerestratens, Jan Wynants, Hobbemas und Verbooms.

Derselben Richtung gehört Heinrich Verschuring an, geboren zu Gorkum 1627, gestorben 1690, der militärische Szenen, Feldlager, Schlachten und Plünderungen malte.

Desgleichen Pieter Cornelisz Verbeck, dessen Bilder sehr selten sind, und der von manchen für älter als Wouwerman gehalten wird. Er trat 1645 in die Harlemer Gilde. Seine geistreichen Radierungen verraten einen Zusammenhang mit der Rembrandtschule.

Wouwerman am nächsten steht Barend Gaal, dessen Bilder nahezu immer unter Wouwermans Namen gehandelt werden, er ist jedoch weniger rein in der Farbe und kein so berühmter Kolorist. Bilder von ihm befinden sich in Rotterdam und St. Petersburg.

Jan van Huchtenburg (geb. 1646, gest. 1733), der bekannte Schlachtenmaler, war ein Schüler Thomas Wycks, studierte mit seinem Bruder dem Landschaftsmaler Jakob van Huchtenburg längere Zeit in Italien und arbeitete dann mit van der Meulen in Paris. Um 1670 kehrte er nach Harlem zurück. In den Jahren 1708—1709 malte er die Schlachten des Prinzen Eugen. Er ist in seiner Manier mit Wouwerman verwandt, erreicht ihn aber nie in Pracht und Glut der Farbe.

Die Spezialitäten der holländischen Schule sind hiermit noch nicht erschöpft. Jede Sphäre des organischen Lebens hat hier ihre mustergiltigen Repräsentanten.

Fig. 55.



Van der Meulen. Schlacht.

In Melchior d'Hondecoeter begegnen wir einem scharf individualisierten Talente, welches sich unter unermüdlicher Beobachtung der Natur auf einen kleinen Kreis beschränkte, und beinahe niemals über die Darstellung der Ereignisse, die sich auf einem Hühnerhofe zutragen können, hinaustrat. Das Federvieh ist seine Domäne, die er niemals verläßt und Bilder seiner Hand, die einen anderen Vorwurf behandeln würden, sind kaum nachzuweisen. Er versteht dabei die Landschaft mit beachtenswertem Geschick zu behandeln, aber sie steht immer weit zurück gegenüber der Lebenswahrheit und Naturtreue, die er im Abkonterfeien des Geflügels an den Tag legt. Einzelne seiner Bilder größeren Umfanges sind durch die Pracht seines Kolorits wahrlich staunenerregend. Der Künstler stammt aus einer vornehmen Brabanter Familie. Sein Großvater, der Maler Gillis d'Hondecoeter, wanderte aus Antwerpen nach Holland und erscheint im Jahre 1627 als Mitglied der Lukasgilde in Utrecht. Am 2. März 1628 heiratete er in zweiter Ehe zu Amsterdam Anna Spieringh. Aus seiner ersten Ehe aber sollen Josina, welche den Maler Jan Baptist Weenix heiratete und ein Sohn namens Gysbert (1613) geboren sein, welcher für den Vater Melchior d'Hondecoeters gilt. Diese Genealogie ist aber unwahrscheinlich, da Gysbert im Jahre 1627 gleichzeitig mit seinem angeblichen Vater Gillis in die Utrechter Gilde trat. Melchior ist angeblich 1636 in Utrecht geboren und war Schüler seines Vaters Gysbert, dann seines Onkels, des berühmten J. B. Weenix. In den Jahren 1659 und 1663 erscheint er in den Registern der Malergenossenschaft Pictura in Haag, am 16. März 1688 erlangte er das Amsterdamer Bürgerrecht. Er soll in seiner Jugend Marinen gemalt haben, doch sind derartige Bilder von seiner Hand ganz unbekannt. Er starb zu Amsterdam am 3. April 1695.

III. Die italienisierenden Landschafts- und Tiermaler. Jan Both. Herman Swanefeldt. Jan Asselyn. Jan Baptist Weenix. Claes Pietersz Berchem. Karel du Jardin. Adriaen van de Velde.

Parallel mit der soeben geschilderten naturalistischen, rein holländischen Richtung der Landschafts- und Tiermalerei geht in Holland noch eine andere, die nicht zufrieden mit den eintönigen Dünen und flachen Uferlandschaften der Heimat, ihre künstlerischen Motive in fremden Ländern, vornehmlich in Italien aufsucht. Die Neigung nach Rom zu gehen, ist durch den Jahrhunderte währenden Pilgerdrang der holländischen Künstler so eingewurzelt, daß sich nur wenige ihr gänzlich entziehen können. Rembrandt, van Goyen und die früher behandelten Künstler, welche die große Blüteepoche bilden, haben das Unsinnige dieser Lehr- und Wanderfahrten wohl längst erkannt, und ihnen kam es nie in den Sinn, die Formen einer anderen, südlicheren Welt, mit ihrer naiven heimatlichen Auffassung zu verquicken; aber eine große Zahl ihrer Zeitgenossen konnte dem Drange, das Gelobte Land der Kunst zu schauen, nicht widerstehen, und der Wanderzug nach Italien währt unaufhörlich und ununterbrochen. Wir haben bereits in Cornelis Poelenburg, und Pieter de Laer, solche Meister näher kennen gelernt; an sie reiht sich ein ganzes Heer anderer. Sie bilden bereits im 16. Jahrhundert eine eigene Gesellschaft in Rom, die sogenannte römische Bent, in welcher sich hauptsächlich niederländische und deutsche Künstler einen Vereinigungspunkt in der Fremde schufen. Es ist nicht nachgewiesen, wann diese Genossenschaft zuerst auftritt, aber sie währt bis in das 18. Jahrhundert hinein, und artete bald in eine Vereinigung aus, welche weniger die wechselseitigen Interessen, als zwecklose Lustbarkeiten und Gelage förderte. Die einzelnen Bentglieder erhielten bestimmte Beinamen, unter welchen ihre Werke auch im Handel vorkommen. Künstlerisch hat die Bent gar keinen Wert, sie ist nur historisch interessant.

Auch diese Gruppe der italienfahrenden Meister scheidet sich in zwei kleinere, deren eine vornehmlich nur die Landschaft, im Geschmacke Claude-Lorrains oder Poussins, die andere die Landschaft in Verbindung mit italienischer Tierstaffage kultiviert.

Zur Gruppe der ersteren gehört vor allen Jan Both, ein Künstler von bedeutendem Talente, der aber lange Zeit weit über Verdienst geschätzt wurde. Gegenwärtig, da der geläuterte

Fig. 56.



Jan und Andreas Both. Italienische Landschaft.

Geschmack sich jenen Meistern zuwendet, welche den heimatlichen Eindrücken treu blieben, und nicht in italienischen Motiven ihrer Natur und Naivetät fernliegenden Vorwürfen nachgingen, ist sein Wert bedeutend gesunken. In seinem Lebensgange ist er von seinem Bruder Andries, der meist die Figurenstaffage in seinen Landschaften malte, nicht zu trennen. Dirk, der Vater der beiden, war Glasmaler, und brachte ihnen die ersten Anfangsgründe der Kunst bei. Er sandte später beide zu Hendrik

Bloemaert, nach wahrscheinlicheren Angaben, zu Abraham Bloemaert in die Schule. Noch in früher Jugend verließen beide ihre Vaterstadt Utrecht und wanderten durch Frankreich nach Italien. In Rom verlegte sich Jan zumeist auf Landschaftsmalerei, während Andries die Weise Pieter de Laars imitierte. Die beiden Brüder lebten stets im besten Einvernehmen. Im Jahre 1650 ertrank Andries angeblich in Venedig. Jan war im Mai 1649 einer der Vorstände der Gilde zu Utrecht, wo Jan Weenix und Cornelis Poelenburg seine Kollegen waren.

Das Museum van der Hoop in Amsterdam besitzt eine der schönsten italienischen Landschaften von Jan, mit Figuren von Andries. Nächst einer Rieseneiche im Vordergrunde sind Jan Both, in ein Skizzenbuch zeichnend und mit einem Hirten sprechend und sein Bruder Andries, als Staffage gemalt. Das ganze Gemälde atmet köstliche Glut der Morgensonne, und scheint unmittelbaren Naturstudien seinen Ursprung zu verdanken, während Jan Both sonst meist nach der Erinnerung seine einmal gemachten Studien variierte und wiederholte. Auf der Auktion Mecklenburg zu Paris, im Jahre 1854 wurde eine Landschaft von Jan Both noch mit 28 000 Franken bezahlt.

Ihm sehr nahe verwandt ist der als Radierer wie als Maler wohl bekannte Herman Swanevelдt, der seiner Liebe zur Einsamkeit wegen den Bentnamen „der Eremit“ führte. Er ist 1620 in Woerden geboren, war angeblich zuerst ein Schüler Gerard Dous, dann Claude Lorrains in Rom, dessen Werke er imitierte. Er ging später nach Paris, wo er 1653 Mitglied der Akademie wurde und 1655 starb.

Desgleichen Bartholomäus Breemberg, geb. 1600, der den römischen Ruinen seine besondere Aufmerksamkeit widmete, und dessen Arbeiten ehedem in Frankreich geschätzt waren.

Willem de Heusch (gestorben 1699 in Utrecht), angeblich ein Schüler Jan Boths in Italien, verrät in seinen Arbeiten große Ähnlichkeit mit den Werken seines Meisters, er ist jedoch feiner und zarter im Detail. Eines seiner frühesten Bilder vom Jahre

1629 ist in Dresden. Zuweilen staffierte C. v. Poelenburg seine Bilder. Sein Neffe Jakob de Heusch (1657—1701), arbeitete in derselben Weise.

Derselben Richtung gehört Jan Asselyn (1610—1660), ein Schüler des Esaias v. d. Velde, an. Er ging, 20 Jahre alt, nach Italien, blieb dort von 1630—1645 und malte anfangs Landschaften, meist italienische Gegenden mit Viehherden, erst später Reitertreffen. Er besitzt warme, brillante Farbe, nicht selten reinen silbernen Ton.

Der Harlemer Thomas Wyck (1616—1696), malte italienische und orientalische Seehäfen, später Alchymisten in ihren Studierstuben und ähnliche Motive, die wenig mehr von seinen italienischen Reiseeindrücken verraten.

Alle holländischen Landschaftsmaler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Rom gingen, fielen der Richtung des damals tonangebenden Meisters, Claude Lorrain, im gewissen Grade anheim. Andere wendeten sich dem Genre Poussins zu, der ebenso in Mode war, oder schufen sich ein, zwischen diesen mitten inne stehendes Genre. Aber die Mode brachte es soweit, daß holländische Maler, die nie in Italien waren, unaufhörlich italienische Landschaften malten. Als einen derselben bezeichnet man Frederic de Moucheron (geb. 1633, gest. 1686), der eine Zeit über in Paris arbeitete. Sein Sohn Isaac, (1670 bis 1744), war glücklicher und sah das gelobte Land, ohne aber wesentlichen Nutzen daraus zu ziehen. Jacob van der Ulfft (1627—1688), malte aber seine Landschaften nur nach italienischen Kupferstichen, — und machte trotzdem Glück mit diesen Machwerken.

Sehr gesucht war seiner Zeit Jan Glauber, genannt Polydor, geb. zu Utrecht 1646, gestorben 1726. Er war zuerst Schüler des Nicolas Berchem, arbeitete und kopierte dann für G. Ulenburgh, einen Amsterdamer Bilderhändler, italienische Meister, ging 1671 mit seinem Bruder Jan Gottlieb Glauber nach Paris, lernte 2 Jahre bei Ary van der Kabel in Lyon,

lebte dann 5 Jahre in Italien, dann bis 1684 in Hamburg und später in Kopenhagen; endlich kehrte er nach Amsterdam zurück, wo er bei Gerard de Lairesse lebte. Er malte von da an Tapeten und Landschaften als Wanddekorationen, in welchen Lairesse und Dirk Maas die Figuren oder Jagden malten. Er gehört schon der Verfallsepoche an, und wir erwähnen ihn nur, da er seiner Zeit eine gewisse Berühmtheit genoß.

Die zweite Gruppe, welche der Staffage, oder dem figuralen Teile des Bildes die größere Aufmerksamkeit widmete, und die Landschaft nur als unvermeidliches Zugehör betrachtete, hat in Jan Baptist Weenix einen ihrer talentvollsten Repräsentanten. Er war auch einer der geschätztesten Künstler seiner Zeit und Lehrer seines Sohnes Jan Weenix, Nicolas Berchems und Melchior d'Hondekoeters. Er ist angeblich 1621 in Amsterdam geboren und kam nach mannigfachen Irrfahrten durch den Laden eines Buchhändlers, dann eines Leinenwarenhändlers in das Atelier zu Jan Miker, einem wenig bekannten Landschaftsmaler, den man mit Rembrandt in Zusammenhang bringt. Von diesem kam er zu Abraham Bloemaert nach Utrecht, dann zu Nicolas Moyaert, heiratete 1639 Josina, die Tochter des Landschaftsmalers Gillis Hondecoeters und ging 1643 nach Italien, wo er in dem Kardinal Pamfili, dem nachmaligen Papste Innocenz X. einen mächtigen Gönner fand. Nach 4 Jahren, 1647, kehrte er nach Amsterdam zurück und ließ sich später in Utrecht nieder, wo er im Jahre 1660 starb.

In seinen Arbeiten, die mit Ausnahme des großen historischen Gemäldes und des Porträts jedes Genre umfaßten, welches die holländische Schule kultivierte, zeigt sich mitunter eine Feinheit, die an Dou und Mieris gemahnt. Er offenbart eine unerschöpfliche Phantasie, malt Landschaften, Seehäfen, Figuren und Tiere, Architekturen aller Art, alles mit derselben Meisterschaft.

Sein berühmter Schüler Claes Pietersz Berchem scheint eher der geistige Erbe Boths zu sein, und ist der bedeutendste jener Richtung der holländischen Landschaftsmalerei, welche in

der Wahl ihrer Motive dem heimatlichen Charakter untreu wurde, und die Szenerie der Landschaft nach Italien verlegte. Berchem wurde im September des Jahres 1620 in Harlem geboren und erfuhr von seinem Vater Pieter Claesz, einem wenig bekannten aber sehr geschickten Stilllebenmaler, den ersten Unterricht. Als seine späteren Lehrer werden Jan van Goyen, Nicolas Moyaert, Pieter Fransz de Grebber, Jan Wils und Jan Baptist Weenix genannt. Wenn Berchem wirklich den Unterricht dieser fünf Meister genossen haben soll, so müßte dies an vier verschiedenen Orten: Haag, Amsterdam, Harlem und Utrecht gewesen sein. Im Jahre 1642 ist er Mitglied der Harlemer Gilde und er nannte sich damals noch Claes Pietersz. Seinem Beinamen Berchem begegnen wir erst auf Bildersignaturen aus dem Jahre 1644. Im Jahre 1670 wohnte er noch in Harlem, später übersiedelte er nach Amsterdam, wo er am 18. Februar 1683 starb.

Mehrere Schriftsteller bestreiten, daß Berchem in Italien gewesen sei. Ein Blick auf seine Bilder und Radierungen belehrt uns aber zur Genüge, daß der Streit müßig ist, da die italienischen Lokalstudien aus all seinen Arbeiten zu tage treten. Sein Aufenthalt in Italien fällt zwischen die Jahre 1644 und 1650. Um 1650 heiratete er die Tochter seines Lehrers Jan Wils.

Berchem malte italienische Landschaften, welche er in der geistreichsten Weise mit zahlreichen Figuren, Schäfern, Hirten mit ihren Herden ꝛc. staffierte. Zuweilen finden wir auch von seiner Hand mythologische und historische Kompositionen. Er bildete einen großen Kreis von Schülern, unter welchen Karel du Jardin, Willem Romeyn, Hendrik Mommers und Soolemaker die bedeutendsten sind. Seine Werke sind so zahlreich, daß kaum eine Sammlung existiert, in welcher er nicht vertreten wäre. Er ist aber nicht selten ein etwas langweiliger Manierist; gewisse Figuren, wie die auf dem Esel sitzende Frau, die mit der Hand in die Ferne zeigt, sind stereotyp in seinen Bildern.

Fig. 57.



Claes Berchem. Italienische Landschaft.

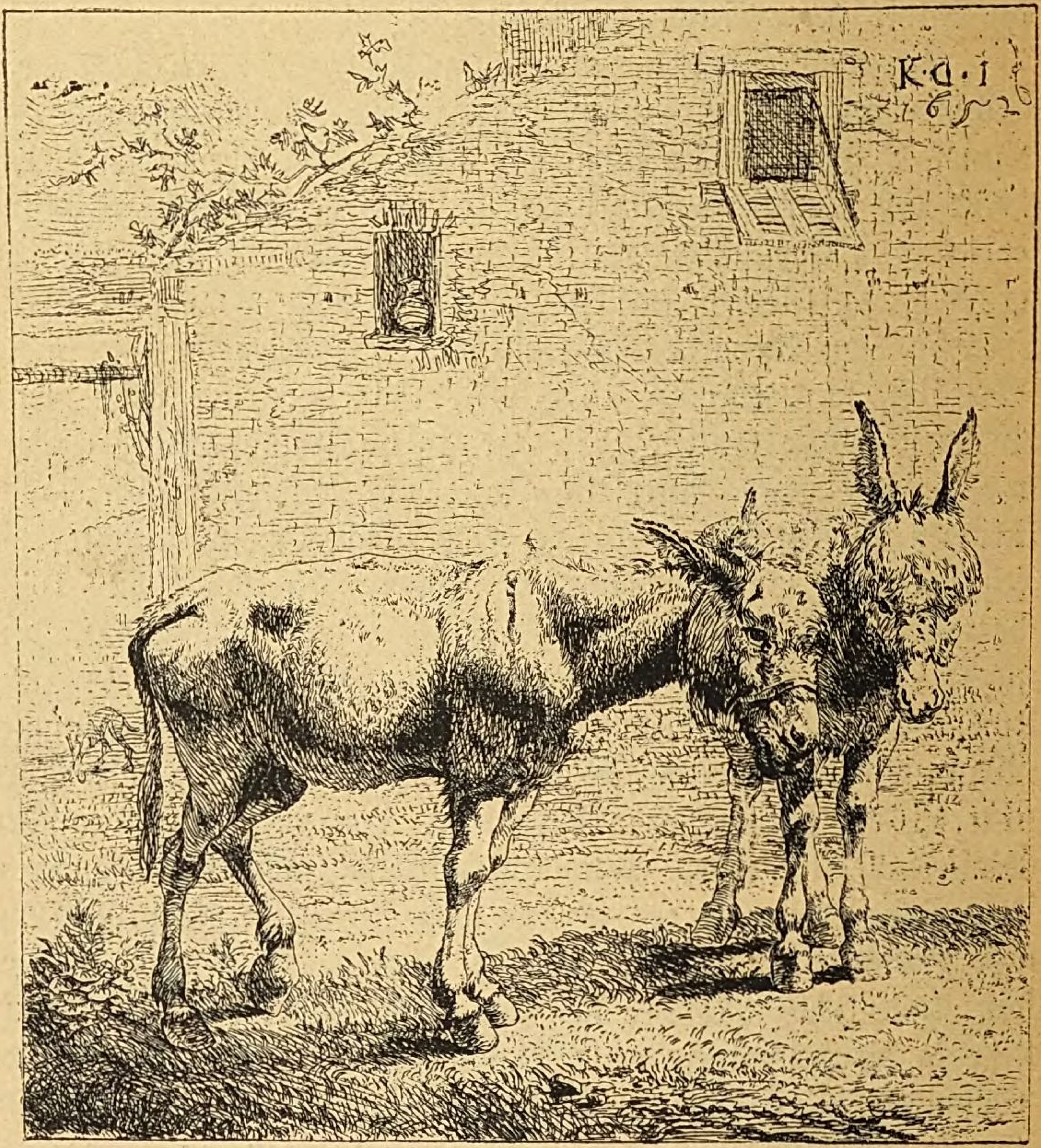
Ein geschickter, aber kleinlicher Nachahmer seiner Motive ist Jan van der Meer de Jonghe (geb. 1656, gest. 1705) aus Harlem; Abraham Begeyn (gest. 1697), ein Künstler, der längere Zeit in Italien arbeitete, ist trüber in der Farbe, und liebt nicht selten die Darstellung felsiger Gegenden, die zuweilen an Bilder Everdingens erinnern.

Karel Dujardin, geboren zu Amsterdam um 1625, ein Schüler des Nik. Berchem, nach anderer Vermutung auch der Paul Potters, ging jung nach Rom, wo er als Mitglied der Bent den Namen Bokbaard erhielt. Auf der Rückkehr heiratete er in Lyon eine Witwe, mit der er nach Holland kam. 1656 war er im Haag, 1659 in Amsterdam. Später ging er mit dem Kunstfreunde Jan Reynst noch einmal nach Italien und starb in Venedig, 20. November 1678. Als seine Schüler nennt man Willem Schellincks, Jan Lingelbach und Willem Romeyn. Er malte Porträts, Interieurs vorzüglich aber Landschaften mit Tieren, welche ein feiner Silberton auszeichnet und sehr geschätzt macht. Seine 52 Radierungen sind 1652—1660 datiert. Sein Entwickelungsgang als Maler läßt sich in den nachfolgenden Bildern genau verfolgen. Tierstück, 1655, Amsterdam. Selbstporträt, 1662, Amsterdam. Bildnis eines jungen Mannes, 1664, Berlin. Regentenstück, 1669, Amsterdam. Porträt, 1670, Amsterdam, Museum v. der Hoop. Italienischer Wasserfall, 1673, Haag. Parodistische Darstellung, 1677, Schwerin.

Den Höhepunkt der Gruppe und ihren Übergang zu Cuyp und Potter bildet Adriaen van de Velde, der in seiner Jugend den italienischen Motiven nachgeht, aber sofort bei seiner Rückkehr in die Heimat ein echter Holländer wird. Er ist der jüngere Sohn des Marinemalers Willem van de Velde des älteren. Er ist angeblich im Jahre 1635 oder 1636 zu Amsterdam geboren. Der Vater soll Adriaen zu dem berühmten Landschaftsmaler Jan Wynants in die Schule gegeben haben. Er blieb bei ihm angeblich mehrere Jahre und verriet ein ungewöhnlich frühreifes Talent. Ein Blick auf seine Radierungen aus dem

Jahre 1653 läßt es fast unglaublich scheinen, daß diese Blätter von einem kaum 19 jährigen Jüngling herrühren sollen. Was aber durch sie zweifellos bestätigt wird, ist die Thatsache, daß

Fig. 58.



Karel Dujardin, Radierung.

Adriaen van de Velde im Jahre 1652 oder 1653 bereits in Italien vor. Diese wenigen, höchst seltenen und kostbaren Radierungen tragen so entschieden italienische Motive, Figuren und

Kostüme zur Schau, daß ein Zweifel, ob sie auch unmittelbaren Eindrücken ihre Entstehung verdanken, gar nicht Platz greifen kann. Nach dem Jahre 1653 verschwindet dieser italienische Lokalcharakter und wir begegneten demselben bisher auch in keinem Gemälde seiner Hand. Die letzteren lassen sich mit ziemlicher Sicherheit von 1655 bis 1671 verfolgen. Er lebte zu Amsterdam, heiratete daselbst am 5. April 1657, und starb am 21. Januar 1672.

Er behandelte mit Vorliebe Landschaften mit Viehherden aller Art, oder landestümliche Figuren in den mannigfaltigsten Beschäftigen, Hirten, Jäger, Reiter, Schlittschuhläufer ꝛc., in seltenen Fällen malte er historische und mythologische Kompositionen. Er ist neben Potter einer der bedeutendsten holländischen Naturalisten, und tritt mit Ausnahme der eben erwähnten Radierungen, niemals aus der Sphäre der heimatlichen Umgebung.

Seine Bilder sind höchst selten und mögen die Zahl von 200 kaum übersteigen. Häufiger finden wir dagegen einzelne Figuren von seiner Hand als Staffage in den Landschaften von van der Heiden, Wynants, Jakob und Salomon Ruisdael, Hobbema, Abr. Verboom, Frederik Moucheron, Dubois, Jan van der Haagen ꝛc.

Als seinen Schüler nennt man Dirck van Bergen, thätig 1661—1690, doch ist er mehr ein sklavischer Nachahmer van de Veldes. Er erreicht nicht selten den Glanz und die Zartheit seiner Farbe, und seine Bilder sind die trüglichsten Pastiches, aber man muß van de Velde nicht kennen, um sich damit täuschen zu lassen.

Ihm sehr ähnlich sind auch Pieter van der Leeuw, Simon van der Does (geboren zu Amsterdam 1635, gestorben im Haag 1717), und Jakob van der Does der Jüngere (1645—1699). Beide, Schüler ihres Vaters, des Landschaftsmalers und Freundes des Karel du Jardin, des Jakob van der Does des Älteren (1623—1673) arbeiteten in der Weise van de Veldes.

Fig. 59.



Adriaen van de Velde. Spazierfahrt des Prinzen von Oranien am Strande von Schewemingen.

Eine andere kleine Gruppe von Künstlern gelangte auf ihrem unwiderstehlichen Wanderdrange nicht bis nach Italien, oder blieb auf halbem Wege stehen, so Herman Saftleven, (1609—1685), der seine Motive meist den Ufern des Rheins und der Mosel entlehnte; er ist sorgfältig, bis zum Überdrusse, malt jedes Haus und jeden Baum genau, und erinnert in seiner Manier an alte Miniaturen; trotzdem hat er Nachahmer gefunden, ebenso bescheidene Talente wie er selbst; darunter Jan Griffier (1656—1720) der wieder in seinem, in England geborenen Sohne Robert, einen getreuen Nachahmer fand. Dieses Genre schleppte sich fort bis in die Gegenwart.

IV. Die Marine- und Architekturmaler. Hendrik Vroom. Simon de Vlieger. Willem van de Velde. Ludolf Bakhuyzen. Jan Vredeman de Vries. Hendrik van Steenwyck. Hendrik Vliet. Emanuel de Witte. Pieter Saenredam. Jan Beerestraten. Job Berkheyden. Jan van der Heyden.

Die Marine, ein mit der Landschaftsmalerei auf das innigste verknüpftes Genre, hat in Holland ihre Wiege, ihre Blüte und glänzendste Entwickelung erlangt.

Die künstlerische Darstellung des Meeres und des Schiffes liegt dem handeltreibenden Holländer nahe. Seine Flotten kreuzten unter allen Zonen und sein ganzes Land ist ein mühselig dem Meere Zoll für Zoll abgerungener Boden. Der Holländer ist mit der Woge von Kindesbeinen an vertraut, und wir finden auch schon früh die Anfänge selbständiger Darstellung des Marinebildes; fast jeder holländische Landschaftsmaler versuchte sich mit größerem oder geringerem Glück auf diesem Felde: J. v. Goyen, Jakob Ruisdael, die Cuyps, Alart van Everdingen, haben ausgezeichnete Werke dieser Art hervorgebracht und Rembrandt selbst konnte sich dem Zauber der See nicht entziehen.

Einer der ältesten Maler, welche dieses Genre ausschließlich kultivierten, ist Hendrik Vroom, geb. 1566 in Harlem. Er besuchte Flandern, wo er mit Paul Bril bekannt wurde, durchwanderte Italien, Spanien und England und kehrte dann nach Harlem zurück, wo er die ersten Marinen malte. Er ist wohl der Erfinder des Genres und als solcher noch ziemlich weit entfernt von der Vollendung, zu welcher seine späteren Nachfolger dasselbe gebracht. Der Krieg mit Spanien, in welchem die holländische Flotte ihre Weltstellung errang, und die Heldenthaten des Willem Barentsz, des Admirals Heemskerk, des Pieter Hein und anderer lieferten ihm die Vorwürfe für seinen Pinsel. Bilder von ihm sind heute ziemlich selten geworden. Eines befindet sich im Museum zu Harlem, ein anderes in Amsterdam; sie weisen noch wesentliche perspektivische Mängel und eine nicht vollkommen ausreichende Kenntnis des Schiffsbaues auf.

Einen mächtigen Fortschritt macht das Genre unter Adam Willaerts, geb. zu Antwerpen 1577, 1666 noch in Utrecht thätig und dem älteren Jan Porcellis; seinen Glanzpunkt erreicht es unter Simon de Vlieger und den beiden Willem van de Velde.

Simon de Vlieger, 1612 zu Rotterdam geboren, wird als ein Schlüler Willem van de Veldes des älteren und van Goyens bezeichnet. Er kultivierte anfänglich die Landschaft, zeichnete Tiere aller Art, erst später scheint er sich ausschließlich auf die Marinemalerei geworfen zu haben. Es ist unmöglich den poetischen Zauber seiner Darstellungen der See zu charakterisieren. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören ein Bild der kaiserlichen Galerie in Wien, zwei Marinen in Amsterdam, und eine stürmische See in der Pinakothek in München. Er ist unnachahmlich in der Behandlung der Luftperspektive. Am nächsten kommt ihm noch Jan van de Capelle, ein sehr seltener und geschätzter Meister, der sich aber in seinen Bildern zumeist auf die Darstellung der stillen See mit einigen vor Anker liegenden Schiffen beschränkt.

Die van de Veldes bilden eine der interessantesten Künstlerfamilien Hollands, an deren einzelnen Namensträgern sich der Entwickelungsgang der holländischen Kunst durch mehr als ein Jahrhundert verfolgen läßt. Die berühmtesten der Familie sind Adriaen, der bereits erwähnte Tier- und Landschaftsmaler, und Willem van de Velde der jüngere, sein Bruder und ebenbürtiger Rivale auf dem Gebiete der Marine. Der Vater

Fig. 60.



Willem van de Velde. Marine.

der beiden Künstler, Willem van de Velde der ältere, ist angeblich im Jahre 1610 geboren und soll ein Bruder des Kupferstechers Jan und des Schlachten- und Landschaftsmalers Esaias gewesen sein. Er bekleidete anfänglich bei den Generalstaaten das Amt eines offiziellen Berichterstatters über die Flotte, wozu ihn seine gründliche Kenntnis des Schiffsbaues und seine künstlerische Fertigkeit als Federzeichner ebenso sehr befähigten

wie seine Kühnheit und Unerschrockenheit. Später trat er in die Dienste König Karl II. von England, für welchen er nun die Situationen der englischen Flotten in den verschiedenen Treffen zeichnete. Es gelang ihm auch im Jahre 1677 seines Sohnes Ernennung zum Marinemaler in Diensten des Königs von England mit einem Jahresgehalte von 100 ℒ durchzusetzen.

Willem der jüngere, der in die Fußstapfen des Vaters trat, ist angeblich im Jahre 1633 zu Amsterdam geboren. Der Vater, der bei dem beständig wechselnden Aufenhalte in seinem Berufe nicht in der Lage war, den Unterricht seines Sohnes zu überwachen, schickte ihn zu Simon de Vlieger nach Amsterdam. Dies dürfte ungefähr im Jahre 1643 gewesen sein. Später begleitete der Sohn aller Wahrscheinlichkeit nach den Vater bei seinen Beobachtungsfahrten im Dienste der Generalstaaten.

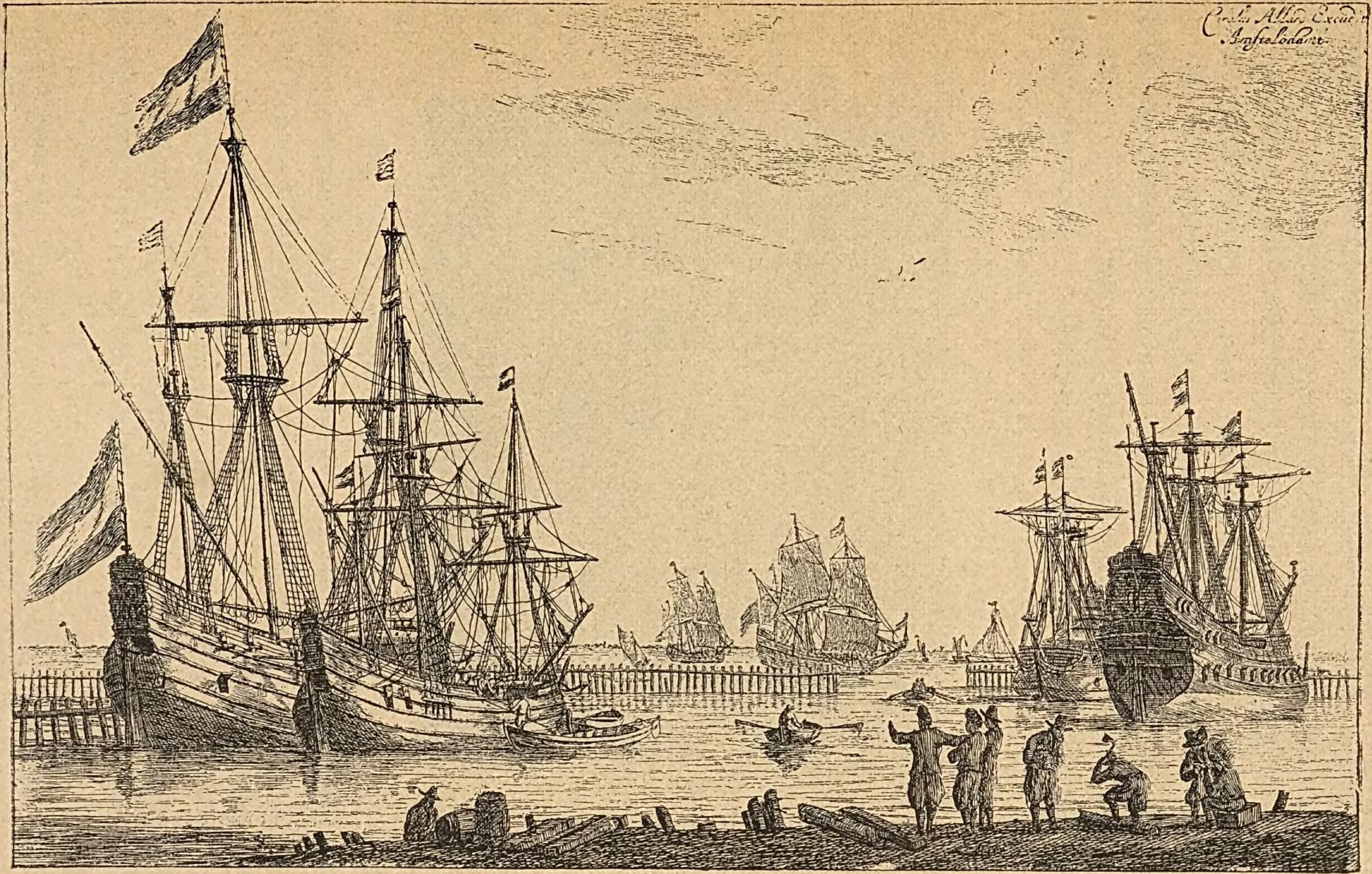
Als Vater und Sohn in englische Dienste traten, nahm Willem der jüngere seinen Wohnsitz in Greenwich und es scheint, daß er erst nach dem Tode Karl II., im Jahre 1685 Amsterdam auf kurze Zeit wieder besuchte. Er kehrte bald darauf an den Hof Jakobs II. zurück, der ihn und seinen Vater in den ihnen von Karl II. verliehenen Ämtern bestätigte. Der Vater starb im Jahre 1693, der Sohn am 6. April 1707.

Ölgemälde von der Hand des Vaters scheinen nicht zu existieren und wenn es sich um Gemälde von Willem van de Velde handelt, dürfte stets der Sohn als Urheber zu verstehen sein.

Aber die Mitarbeiterschaft des Vaters und Sohnes ist charakteristisch für ihre Werke. In dem königlichen Bestallungsdekrete vom 20. Febr. 1677 wird dem Vater ein Jahresgehalt von 100 ℒ als Zeichner von Entwürfen von Seegefechten, und derselbe Gehalt dem Sohne ausgeworfen, damit er die genannten Zeichnungen für den königlichen Privatgebrauch in Farben ausführe.

Willem der jüngere ist der bedeutendste Marinemaler aller Zeiten. Seine Bilder und Sepiazeichnungen geben Zeugnis

Fig. 61.



Remigius Nooms (Zeemann). Radierung.

von einem unermüdlichen Naturstudium, das von genauer Kenntnis des Schiffsbaues, welche er seinem Vater verdankte, und von seltener Kenntnis der Luft- und Linienperspektive, der wir in ähnlicher Vollkommenheit nur in den Werken seines Meisters Simon de Vlieger begegnen, unterstützt wird. Er hat das Meer in all seinen Launen, von der spiegelglatten Fläche der völligen Meeresstille bis zum wütendsten Sturme gemalt; für ihn ist das Schiff ein Wesen mit Seele, mit eigenem Willen

Fig. 62.



Ludolf Bakhuyzen. Marine.

und Bewegung und er kennt jedes Tau, jede Planke an seinem stolzen Leibe. Der größte Teil seiner Werke befindet sich in England.

Ein origineller Maler auf diesem Gebiete ist der im Jahre 1612 geborene Rimigius Nooms, genannt Zeemann, der mehr durch seine aus den Jahren 1652—1673 herrührenden Radierungen, als durch seine seltenen Bilder bekannt ist. Er lebte längere Zeit in Berlin, bereiste Frankreich und England und malte Seehäfen und Strandansichten, in welchen teils Ein-

flüsse von van de Velde, teils von Claude Lorrain fühlbar sind. Er bildet infolgedessen ein merkwürdiges Bindeglied zwischen der naturalistischen Richtung des ersteren mit der idealisierten Auffassung des letzteren.

Noch der guten Schule angehörend, aber doch mit den klassischen Meistern W. van de Velde und S. de Vlieger nicht im entferntesten mehr zu vergleichen ist der in allen Galerien häufig anzutreffende Ludolf Bakhuizen (geb. zu Embden 1631, gest. zu Amsterdam 1708), der ursprünglich bei seinem Vater, der Stadtschreiber war, als Gehilfe arbeitete und dann als Kommis in Amsterdam thätig war. Endlich lernte er unter Anleitung Alart van Everdingens und Hendrik Dubbels malen und ward ein zu seiner Zeit hochgeschätzter Künstler. Er ließ sich nicht abhalten, bei starken Stürmen auf die See hinauszufahren, um das bewegte Meer zu studieren und erreichte auch eine gewisse Virtuosität in der Darstellung der stürmischen See. Doch sind seine Werke immer etwas eintönig und mit den Meisterwerken seiner berühmten Vorgänger nicht zu vergleichen. Seine bekanntesten Schüler und Nachahmer sind: Jan Klaesz Rietschoof (1652—1719) und dessen Sohn Hendrik Rietschoof, Michiel Maddersteg (1659 — 1709), Jan Dubbels und Pieter Coopse. Seinen Enkel Ludolf Bakhuizen den jüngeren (geb. 1717, gest. 1778), erwähnen wir nur, um anzugeben, daß es zwei Maler desselben Namens giebt.

Ein ziemlich häufiger Marinemaler, dessen bessere Werke im Handel unter dem Namen van de Veldes gehen, ist Abraham Storck (1650—1700), ein sorgfältiger und korrekter Zeichner, aber weit entfernt von der Feinheit und Zartheit der Luftperspektive in den Werken van de Veldes. Auch Lieve Verschuur (gest. 1691), angeblich ein Schüler Simon de Vliegers, ist ein geschickter Zeichner, entbehrt aber der feinen Harmonie der Farbe.

Eigenartig ist Julius Porcellis, 1628 zu Leyderdorp geboren, dessen Marinen ein feiner silbergrauer Ton und eine

Fig. 63.



Abraham Stork. Marine.

außerordentliche Delikatesse auszeichnen. Von seiner Hand existieren reizende Seebildchen in der Sammlung Graf Schönborn in Wien und der Pinakothek in München.

Ein anderes Genre, welches die holländische Schule ebenfalls zur Meisterschaft ausgebildet hat, ist die Architekturmalerei und die perspektivische Darstellung architektonischer Interieurs, insbesondere von Kirchen. Insofern der Maler dabei ganze Stadtteile oder Straßen und Plätze ins Auge faßt, ist es Landschaftsmalerei, aber sie erfordert eine Kenntnis der Linienperspektive in weit höherem Grade als die Landschaft, wie wir sie unter diesem Worte verstehen. Es ist ein anderes, zuweilen ziemlich trockenes Gebiet der Kunst, dem einen großen Zauber zu verleihen, wahrlich ganz besonderes Talent erforderlich ist. Aber die holländische Schule besaß es im reichsten Maße und war unerschöpflich an genialen Individualitäten, deren jede auch der trockensten Technik einen neuen, ungeahnten Reiz zu verleihen wußte.

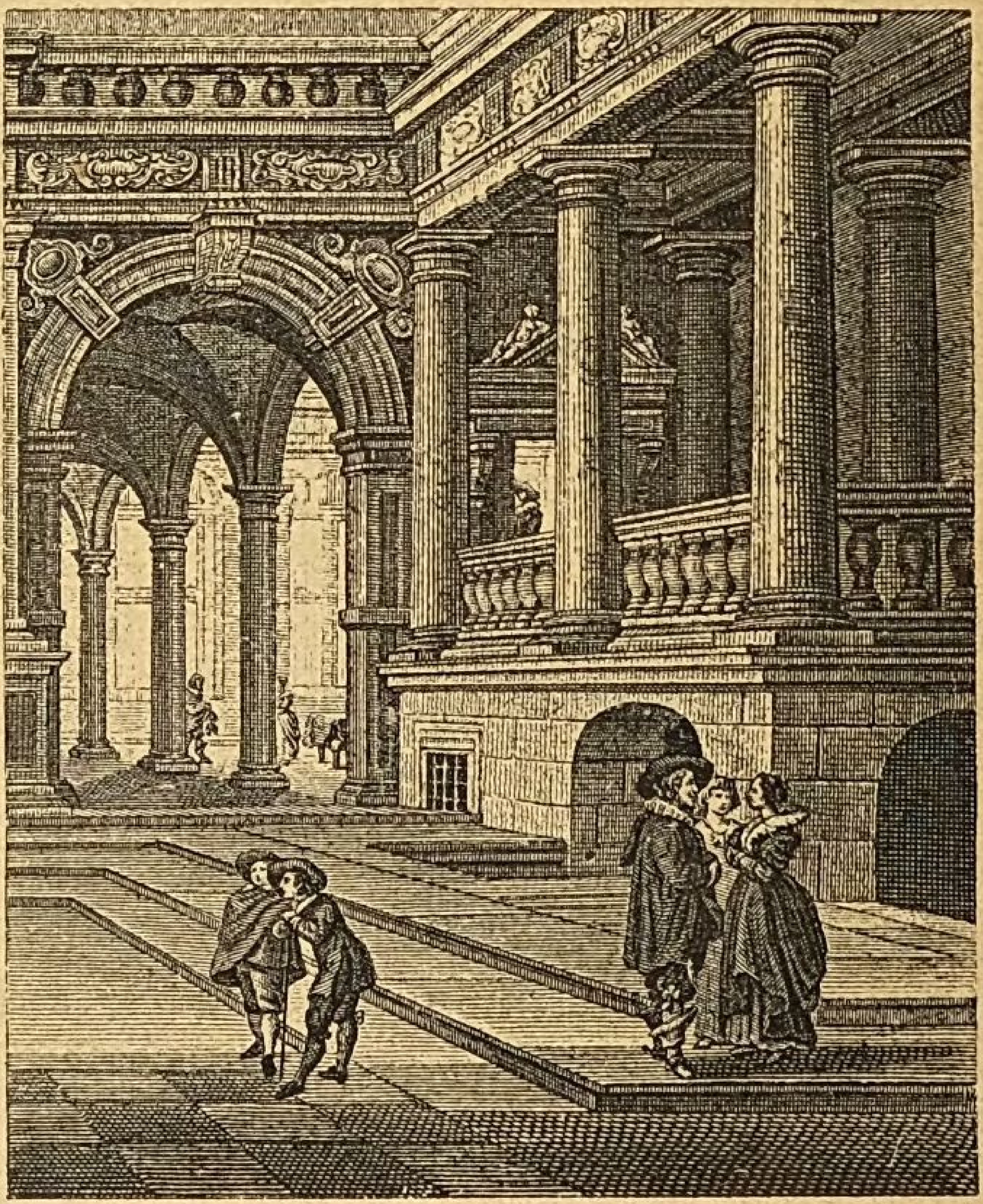
Als einen der ältesten Meister auf dem Felde der Architekturmalerei bezeichnet man Jan Vredeman de Vries, 1527 zu Leeuwarden geboren, der durch Vitruvs und Serlios Schriften auf das Studium der Perspektive geführt wurde. Er offenbarte ein ungewöhnliches Talent im Erfinden perspektivischer Probleme und seine Entwürfe und Zeichnungen werden noch heute mit Erfolg benutzt. Er staffierte seine Darstellungen stets mit einigen Figuren, welche den einzelnen Blättern den Namen geben. Sein Schüler Hendrik van Steenwyck der ältere (1550—1604), begleitete ihn auf seinen Wanderungen nach Hamburg und Flandern und verweilte in Antwerpen, wo er Pieter Neeffs als Schüler heranbildete. Von Steenwyck rühren die ältesten Kircheninterieurs her, für welche er, um die Details durch die Beleuchtung besser hervortreten zu lassen, als Staffage Figuren erfand, die entweder Fackeln oder Lampen tragen, oder er suchte einen ungewöhnlichen Lichteffekt durch gemalte Fenster zu erzielen.

Sein Sohn und Schüler Hendrik van Steenwyck der

jüngere (geb. zu Amsterdam 1580 oder 1589, gest. zu London 1648), arbeitete getreu in der Weise seines Vaters und lebte längere Zeit, von 1629, in England, wo er für Karl I. thätig war und 1648 starb. Beider Werke sind sehr schwer von einander zu unterscheiden.

Weit durchgebildeter erscheint das Genre in den Arbeiten des Hendrik Willemsz van Vliet (geb. zu Delft 1605), einem

Fig. 64.



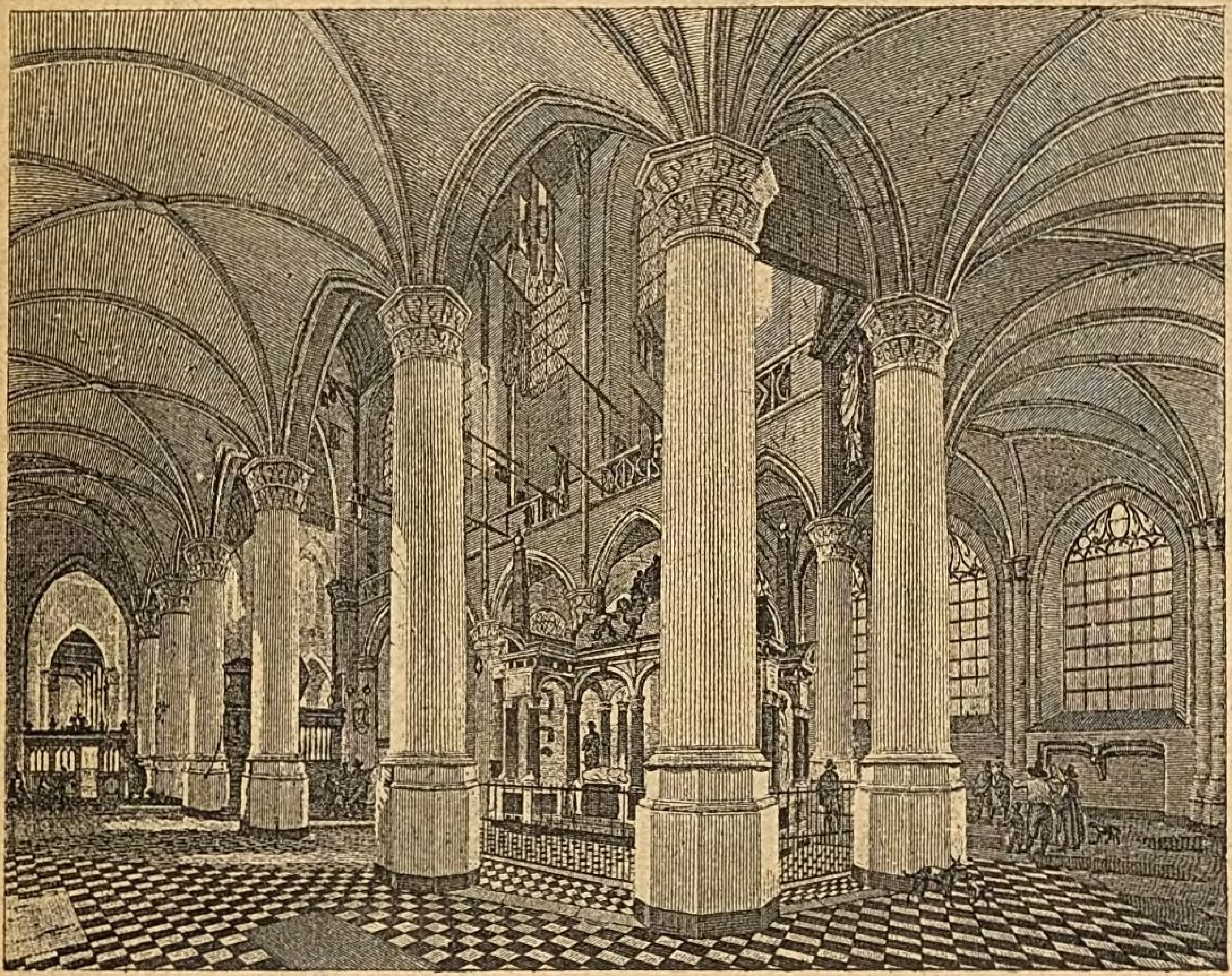
Dirk van Deelen. Säulenhalle.

Schüler Mierevelts. Er malte mit Vorliebe die alte Kirche von Delft, und derartige Darstellungen seiner Hand finden sich mit nur geringen Variationen, in fast allen größeren Galerieen. Er malte auch Porträts, die jedoch sehr selten sind.

Derselben Richtung gehören noch an: Bartholomäus van Bassen, der 1613 in der Delfter Gilde erscheint, später im Haag und längere Zeit in England lebte; ferner Dirk van

Delen, geb. zu Alkmar 1607, gest. zu Arnemuyden 1673, angeblich ein Schüler des Franz Hals, der Kircheninterieurs und Paläste malte, welche von le Duc, P. Codde, van Herp, Anthoni Palamedes, Wouwerman und anderen staffiert wurden. Seine Bilder sind aber durch ihre übergroße Nettigkeit und Sorgfalt etwas trocken; Gerard van Houckgeest,

Fig. 65.



Emanuel de Witte. Die Kirche zu Delft.

1639 Mitglied der Delfter Gilde, ist harmonischer und wärmer in der Farbe.

Der geschätzteste Meister dieses Genres, dessen Werke am teuersten bezahlt werden, ist jedoch Emanuel de Witte, um 1620 in Alkmar geboren. Im Jahre 1642 ward er Mitglied der Gilde in Delft und soll daselbst bei dem Stillebenmaler Evert van Aelst gelernt haben. Auch er malte

zumeist das Innere der großen Kirche in Delft, mit dem Grabdenkmale Wilhelms von Oranien und staffierte seine Bilder in der Regel selbst, mit breit hingesetzten Figürchen, unter welchen ein Mann im roten Mantel stereotyp erscheint. Er ist einer der größten Meister der Perspektive und gebietet über ein so harmonisches Helldunkel, daß man geneigt wäre, ihm direkte Studien in Rembrandts Atelier zuzumuten.

Die Werke seines Zeitgenossen Anthonie de Lorme aus Rotterdam, nach datierten Bildern von 1640—1666 thätig, werden nicht selten unter seinem Namen gehandelt. Zur Kenntnis der Werke de Lormes dienen die Bilder von 1641 und 1658 in Schwerin, 1657 bei Six in Amsterdam, 1662 in der Eremitage und 1667 im Museum zu Grenoble.

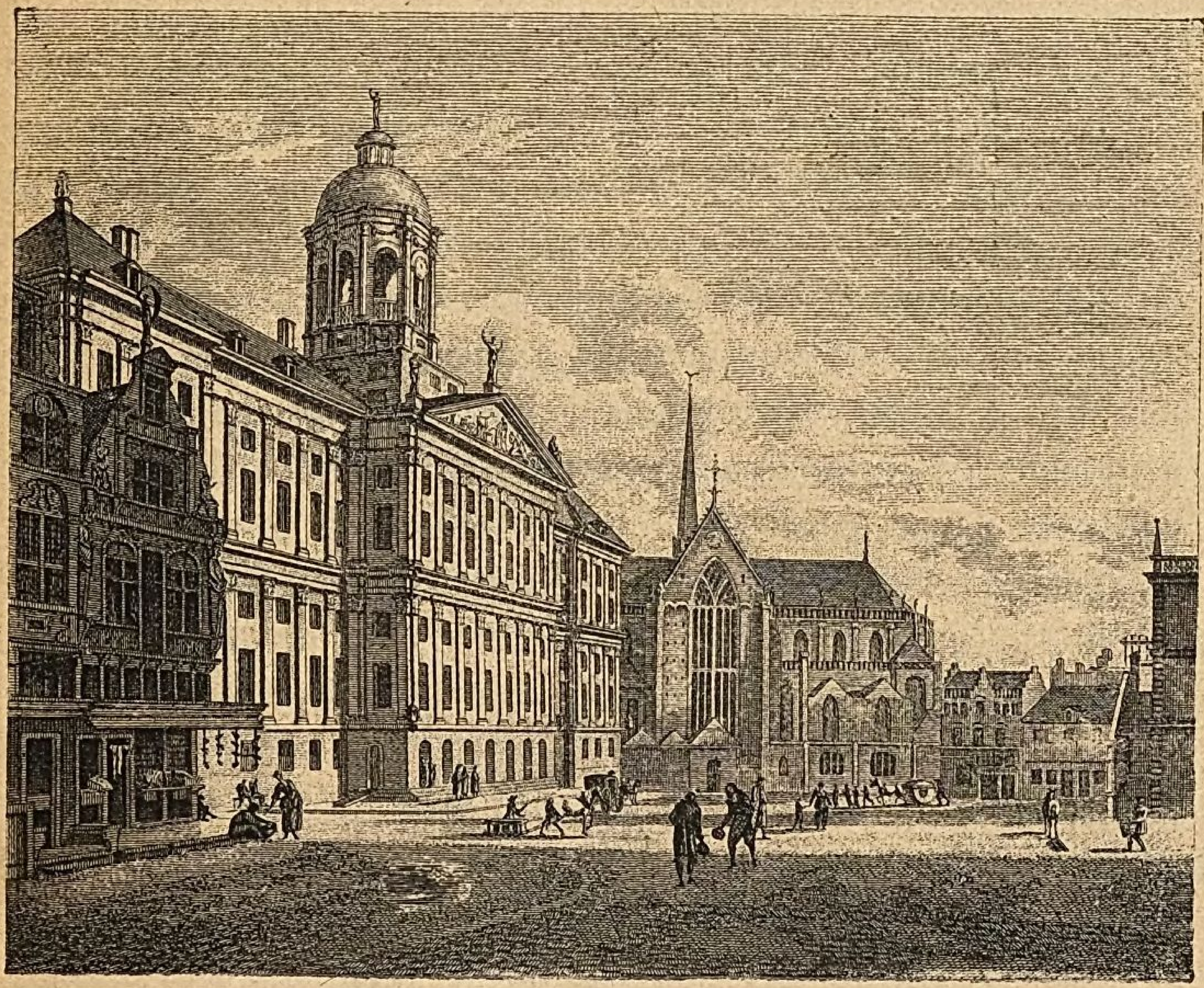
Die bisher genannten Maler behandelten vornehmlich das architektonische Interieur und insbesondere das Innere der holländischen Kirchen. Die andere Gruppe Pieter Saenredam, Johannes Beerestraten, Gerrit Berckheyden und Jan van der Heyden dagegen, wählt die holländischen Städte, Marktplätze und die Häuserreihen an den Kanälen und Grachten zu ihrem Lieblingsvorwurfe.

Pieter Saenredam (geb. 1597 zu Assendelft und gest. 1666 zu Harlem), war ein Schüler von Franz Grebber. Er bezeichnet den Übergang der älteren Schule des Vredeman de Vries und der Steenwyck zu der jüngeren, wählt mit Vorliebe die alten holländischen Kirchen und Rathäuser zu seinem Vorwurfe und verleiht seinen Darstellungen einen eigentümlichen Reiz, durch die beschränkte Skala blaßgelber Farbentöne, die er mit Vorliebe anwendet. Seine Zeichnung ist mustergiltig korrekt, aber frei von jeder Härte und peinlicher Genauigkeit der Details, welche seinen Vorgängern anhaftet. Seine Werke sind höchst selten; zwei seiner Bilder besitzt das Amsterdamer Museum; seine Handzeichnungen sind ebenso meisterhaft wie seine Bilder und geben durch beigefügte handschriftliche Notizen nicht selten

die interessantesten historischen Aufschlüsse über die holländischen Baudenkmäler.

Johannes Beerestraten (geb. 1622 zu Amsterdam, gestorben 1687) malte Städteansichten und holländische Plätze, mit breitem sicherem Pinsel, nicht immer korrekt gezeichnet, aber immer interessant und originell; seine Manier ist verwandt mit

Fig. 66.



Jan van der Heyden. Das Rathaus zu Amsterdam.

jener des Harlemers Gerrit Berckheyden (1638—1698), dessen Bilder in der Regel von der Hand seines Bruders Job (1628 bis 1693) staffiert erscheinen. Ihre Arbeiten sind dekorativ gehalten und haben wenig von der Feinheit, welche die Werke der holländischen Schule auszeichnet; beide waren Schüler des Frans Hals.

Der berühmteste Vertreter dieses Genres und der holländischen Städtemaler par excellence ist Jan van der Heyde, geb. zu Gorkum 1637, gest. zu Amsterdam 1712. Er kam frühzeitig nach Amsterdam, malte Kirchen, öffentliche Plätze und Städteansichten, welche Adrian v. d. Velde, Eglon v. d. Neer und andere mit Figuren staffierten; doch existieren von seiner Hand auch bewunderungswürdige Stillleben, die ihresgleichen nicht mehr haben. Eines derselben befindet sich in der Akademischen Galerie in Wien. Seine Bilder werden sehr teuer bezahlt und sie sind in der That das Kostbarste, Lieblichste und Graziöseste, was man auf diesem Gebiete produzieren kann. Sie offenbaren einen unsäglichen Fleiß, der es verstand, ohne jede Härte und ohne den Eindruck der Mühe in dem Beschauer zurückzulassen, jeden einzelnen Stein im Gemäuer und jedes Blättchen an den Bäumen mit einer Leichtigkeit darzustellen, die selbst Gerard Dou, der berühmte Detailmaler, nicht erreicht. Smith, der Verfasser des „Catalogue raisonné“ der holländischen Maler, zählt 158 Bilder seiner Hand auf; eine in Anbetracht der zeitraubenden Mühe beträchtliche Zahl. Der Meister, dessen Werke jederzeit hoch im Preise standen, war auch immer ein für Fälscher und Nachahmer dankbares Objekt. Mit Vorliebe wurden die Bilder seines Nachahmers Emanuel Murant unter seinem Namen verkauft, doch ist dieser weit entfernt von der Feinheit seines Vorbildes.

XI. Die Stilllebenmaler.

Jan Weenix, Cornelis Lelienberg, Willem van Aelst, Otto und Ernst Marseus, Jan de Heem, Jan van Huysum, Rachel Ruysch.

Eine große Anzahl holländischer Künstler kultivierte das sogenannte Stillleben, die Darstellung des „stillliegenden Lebens“ oder lebloser Gegenstände, die in malerischer Anordnung gruppiert sind. Da es sich bei dieser Art von Darstellungen nicht um geistiges

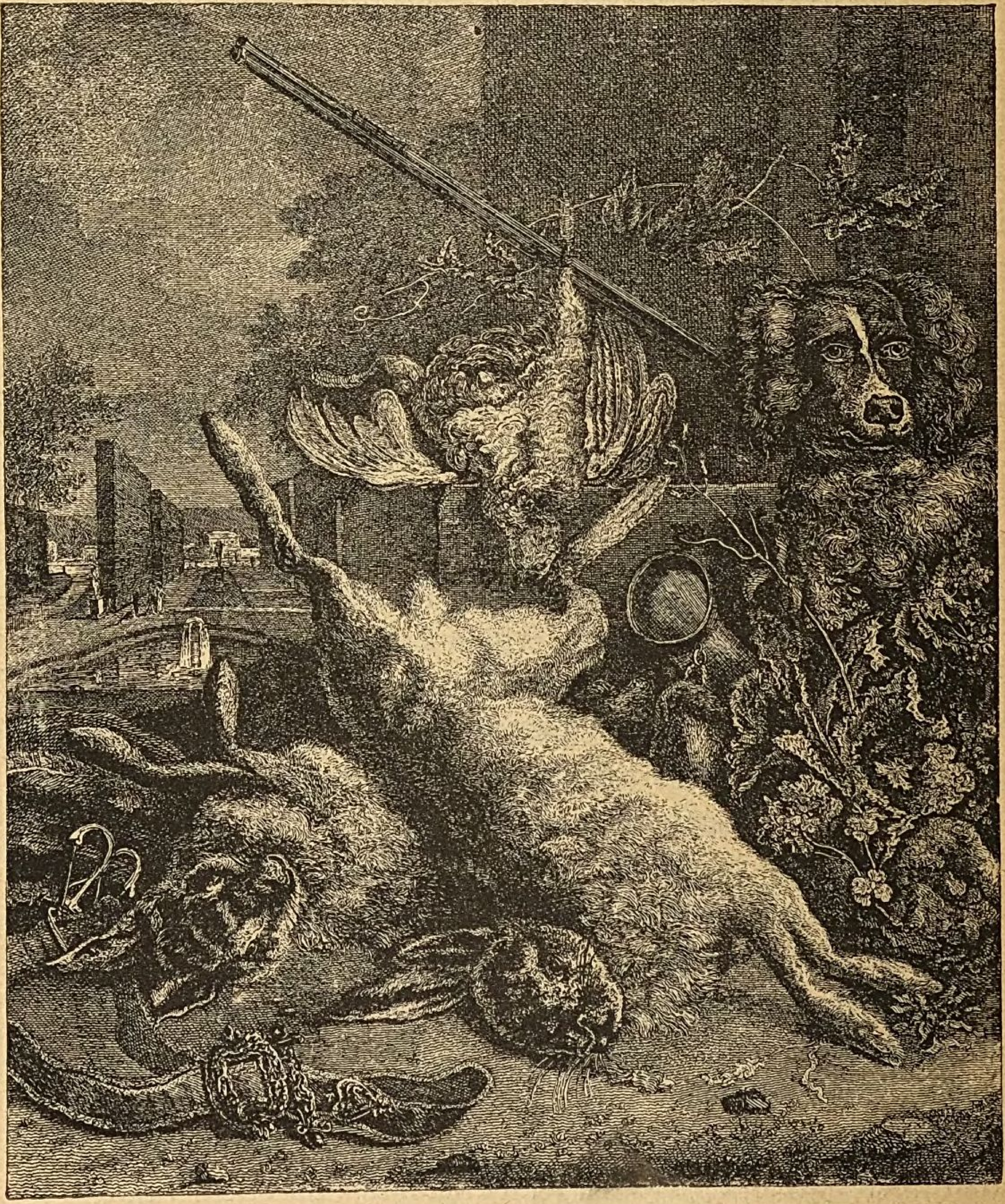
Interesse noch um psychologische Motive handeln konnte, so konzentrierte sich das Talent des Künstlers lediglich in die Naturwahrheit der Nachahmung, in Glanz und Harmonie der Farbe und künstlerische Anordnung; da derartige Objekte andererseits leichter nach der Natur zu malen sind als andere, ist die enorme Anzahl holländischer und flämischer Stilllebenmaler erklärlich. Versuchte es doch beinahe jeder Künstler einmal solche „nature-morte“ zu malen und infolgedessen giebt es zahllose Stillleben, über deren Urheber man nicht die geringste Vermutung geltend machen kann. Wenn man aber auch nur diejenigen anführen wollte, die sich ausschließlich damit beschäftigt haben und alle Tier-, Blumen-, Früchte- und Frühstücksmaler nennen wollte, wäre es ein gewagtes Unternehmen. Sie sind zahllos, wie die holländischen Genre- und Landschaftsmaler und wir können nur die geschätztesten Meister auf diesem Felde kurz berühren.

Beginnen wir mit jener Gruppe, welche sich der Darstellung der Jagdbeute, toter Tiere, oder organischer Wesen widmete, so ist Jan Weenix, der Sohn des vorher genannten Jan Babtist Weenix eine Spezialität eigener Art, und unerreicht in der Darstellung erlegten Wildes insbesondere unvergleichlich in der Wiedergabe des toten Hasen, an dessen Fell man jedes einzelne Haar genau wahrnehmen kann. Der Vergleich mit einem Hasen von der Hand Jan Fyts zeigt in der augenfälligsten Weise den Unterschied in der Behandlungsweise der beiden Künstler und der holländischen und flämischen Schule überhaupt. Zu seinen Hasen gruppiert er noch in der Regel totes Geflügel verschiedener Art: Pfauen, Schwäne, Fasanen, Rebhühner, Enten, daneben ein prächtiges Wehrgehänge 2c., dies sind jedoch nur die Objekte seiner vollendeten Künstlerschaft, seine Jugendwerke haben Ähnlichkeit mit den Arbeiten seines Vaters. Er ist zu Amsterdam 1640 geboren, war 1664 Mitglied der Lukasgilde in Utrecht und starb in Amsterdam 1719.

In den Jahren 1702—1712 schmückte er für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz drei Säle des Schlosses Bens-

berg bei Köln mit Gemälden, welche sich jetzt in der Pinakothek in München befinden, und zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehören.

Fig. 67.



Jan Weenix. Totes Wild.

Ein Künstler, welcher seiner Weise sehr nahe kommt und dieselben Motive wählte, ist Cornelis Lelienberg, der 1646 Mitglied der Gilde im Haag ist und nach datierten Bildern vom

Jahre 1650—1663 thätig erscheint; auch sein Schüler Theodor Valkenburg (1675—1721) ahmte ihn mit Glück nach. Zur selben Gruppe gehört Willem van Aelst (geb. zu Delft 1620, gestorben zu Amsterdam 1679), ein Schüler und Neffe des Stilllebenmalers Evert van Aelst. Er trat 1643 in die Delfter Gilde, besuchte Italien und Frankreich und ließ sich 1656 in Amsterdam nieder. Er malte Stillleben und tote Vögel, in der Art des Weenix, doch zeichnet seine außerordentlich feinen Arbeiten ein zarter Silberton aus.

Die Brüder Otto und Ernst Marseus oder Marcellis malten Blumen und Pflanzen aller Art, insbesondere aber Insekten, Eidechsen, Kröten, Schlangen mit außerordentlicher Feinheit, in ähnlicher Weise wie Eglon van der Neer, der sich auf diesem Gebiete auch mit Vorliebe versuchte. Ihre Arbeiten sind höchst selten und noch nicht genau von anderen geschieden. In ähnlicher Weise arbeitete Matheus Withoos (1629—1703), der Schüler des Otto Marseus, der Schmetterlinge, Käfer und Reptilien in Mitte von Blumen und Blattpflanzen verschiedener Art darzustellen liebte. Unter seinen Söhnen Jan, Pieter und Frans artet das Genre bereits in Darstellung für naturhistorische Zwecke aus und macht keinen Anspruch mehr auf hohen künstlerischen Wert.

Unübertroffen unter den Meistern dieses Genres, dessen Pinsel wohl alle Gebiete des sogenannten Stilllebens beherrschte, ist Jan Davidsz de Heem, der zu Utrecht im Jahre 1600 geboren ist. Er war Schüler seines Vaters David, der ebenfalls ein Utrechter, im Jahre 1570 geboren ward und 1632 starb. Auch dieser malte Stillleben derselben Art: Blumen, Früchte, goldene und silberne Gefäße, Kristallschalen u. s. w.

Man erzählt, daß Jan Davidsz im Jahre 1672 wegen der französischen Invasion nach Antwerpen flüchtete, wo er 1674 starb.

Die Register der Lukasgilde zu Utrecht erwähnen im Jahre 1668 den Eintritt eines Malers namens David Davidsz de Heem und im Jahre 1669 den eines Anderen, namens Jan

de Heem. Nach der Ansicht einiger Schriftsteller sind dies Brüder des Jan Davidsz de Heem. Dies ist aber kaum wahrscheinlich, da ihre Geburtsjahre zu weit auseinander liegen; beide dürften vielmehr Söhne des Jan Davidsz de Heem sein. Es ist mit großen Schwierigkeiten verknüpft, sich in dieser Malerfamilie

Fig. 68.



De Heem. Stillleben.

zurechtzufinden, denn es erscheinen noch andere de Heem als Stilllebenmaler, die höchst wahrscheinlich derselben Malerfamilie angehören und dieselbe Schule genossen haben. Jan Davids scheint der bedeutendste unter ihnen gewesen zu sein, er übertraf schon in früher Jugend seinen Vater. Er zeichnet sich durch ungewöhnlichen Geschmack in der Komposition aus und erinnert nicht selten in seinem Blumen- und Fruchtgehängen an Raphaelsche

Motive. In der Farbe ist er unerreicht und sein Name verdient neben jenen der größten Koloristen der holländischen Schule genannt zu werden, denn weder Metzu noch Wouwerman haben ihn an Wärme, Tiefe und Glut der Farbe übertroffen.

Cornelis de Heem (geb. 1630), war ein Schüler von Jan Davidse de Heem, er verließ Utrecht und erscheint 1660 in der Antwerpener Gilde. Er ist seinem Vater am meisten ähnlich.

Als Schüler der de Heem, oder wenigstens ihrer Weise nahe verwandt, sind zu erwähnen:

Pieter de Ring, der seine Bilder mit einem Ringe monogrammierte.

Jacob Walscapelle, dessen höchst seltene Bilder von außerordentlicher Feinheit und Farbenglut sind.

Claes Pieterz, der Vater des berühmten Claes Berchem, der ein trefflicher Stilllebenmaler war.

Abraham Mignon, geb. 1639 zu Frankfurt, seit 1639 in Utrecht ansässig, ein Schüler des Blumenmalers Jacob Marel, später des Jan Davidse de Heem, bei dem er bis 1669 arbeitete.

Marie van Oosterwyck (1630—1693), eine Blumenmalerin, die sich der besonderen Gunst Ludwigs XIV., des Erzherzogs Leopold Wilhelm und anderer Kunstfreunde ihrer Zeit rühmen konnte. Gegenwärtig sind Bilder ihrer Hand nur in der kaiserlichen Galerie in Wien nachzuweisen.

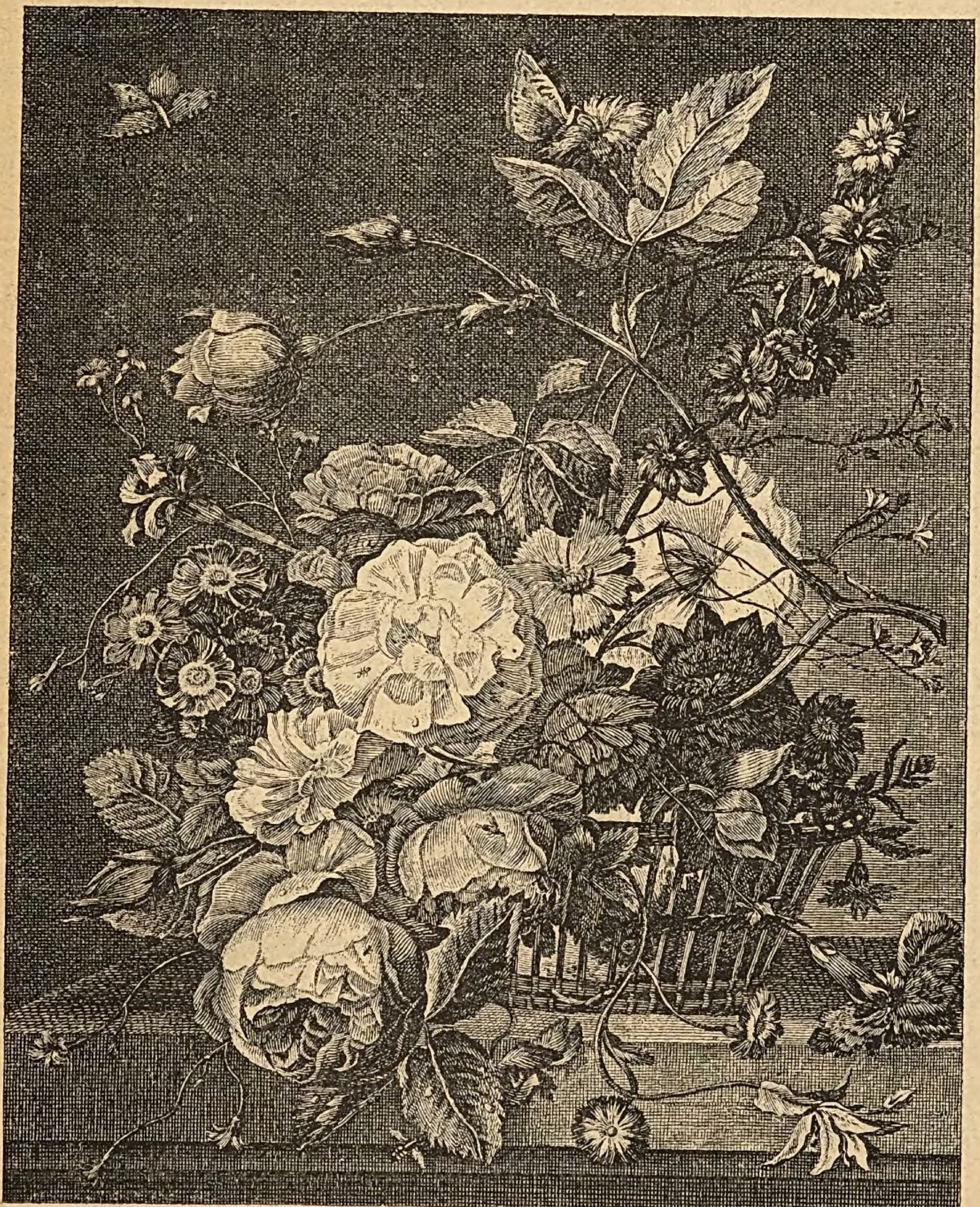
Man würde glauben daß dieses, seiner Natur nach bald erschöpfte Genre, mit den de Heems bereits die Höhe erreichte, aber noch das 18. Jahrhundert erzeugte hier Künstler, deren europäische Berühmtheit hinreichend Zeugnis giebt, daß sie das Genre zu noch höherer Vollendung geführt. Es sind Jan van Huysum und die berühmte Rachel Ruysch.

Jan van Huysum genießt die größte Berühmtheit unter allen Stilllebenmalern, ungeachtet er einer Periode angehört, in welcher die gesamte holländische Schule bereits einem kläglichen Siechtum verfallen war.

Er ist am 22. Juni 1682 in Amsterdam geboren. Sein Vater Justus, ebenfalls ein Amsterdamer, kam im Jahre 1675 zu Nicolas Berchem in die Schule, unter dessen Leitung er sich zu einem geschätzten Maler von Landschaften, Figuren und Porträts heranbildete. Sein Lieblingsfeld aber waren die Blumen, und er war der Lehrmeister seines Sohnes auf diesem Gebiete. Jan war bald in der Lage, seinem Vater die wirksamste Unterstützung zu teil werden zu lassen, und malte für ihn die verschiedenartigsten Möbelbilder, deren Justus in seinem Geschäfte als Kunsthändler für den Geschmack seiner Liebhaber bedurfte. Als er aber älter ward, sah er ein, daß er auf diesem Wege niemals etwas Bedeutendes würde leisten können und ein angeborener Ehrgeiz trieb ihn zu eingehendem Studium und innerer Vertiefung. Er beschränkte sich nunmehr ausschließlich auf Blumen, Früchte und Landschaften und insbesondere auf erstgenanntem Gebiete entwickelte sich bald sein ungewöhnliches Talent. Er fand in Kürze die mannigfaltigste Anregung und Würdigung; die Harlemer Blumenzüchter wetteiferten, ihm die herrlichsten Blumen und Früchte als Modelle zu senden und er verstand es, diese auserlesenen Produkte holländischer Ziergärtnerei, mit ungewöhnlichem Geschmacke anzuordnen. Er wich zunächst von seinen älteren Vorbildern darin ab, daß er nicht wie diese die Blumen auf dunklen Grund setzte, sondern sie mit Vorliebe vom vollen Lichte sich abheben ließ. Ja er versuchte es auch zuweilen, ihre Farbenglut dem blauen Himmel oder einer Landschaft gegenüberzustellen. Seine Bilder dieser Art sind die geschätztesten.

Sein Farbenauftrag ist dünn und zart verschmolzen, die Gestalten sind natürlich und lebendig, das Beiwerk mit täuschender Treue dargestellt. Seine Landschaften dagegen tragen einen langweiligen, unwahren Charakter, und erinnern durch nichts an die Natur seiner holländischen Umgebung. Sie sind im Charakter der Millet, Genoels und anderer Zeitgenossen gehalten, die den Verfall, dem die holländische Kunst im 18. Jahrhundert entgegen ging, in der traurigsten Weise zur Schau tragen.

Fig. 69.



J. van Huysum. Blumenstück.

Seine Blumenstücke wurden schon zu seinen Lebzeiten mit tausend und zweitausend Gulden, gegenwärtig werden sie mit dem drei- und vierfachen bezahlt.

Er starb in seiner Vaterstadt Amsterdam am 9. September 1749. Seine drei Brüder waren ebenfalls Maler; von diesen verlegte sich Jakob, später in London, ausschließlich auf das Kopieren der Bilder seines Bruders Jan.

Rachel Ruysch (1664—1750), seine Zeitgenossin, welche sich ähnlicher Berühmtheit erfreute, war die Tochter eines Professors zu Leyden; sie produzierte sehr wenig und der Witz ihrer Kunstkollegen behauptete, daß sie mehr Kinder als Bilder in die Welt setze; sie war eine Schülerin des Willem van Aelst.

Als Blumen- und Früchte-Maler verdienen noch erwähnt zu werden, N. van Gelder und A. S. Coorte, ein um 1700 thätiger, wenig bekannter Meister; Conrad Roepel, (geboren 1679 im Haag, gest. 1748), der die Bilder Huysums mit Glück nachahmte, und Jan van Os (1744—1808), ein Meister der Verfallszeit, der aber in seinen Blumenstücken eine breite gefällige Vortragsweise zeigt, die an die Manier der besten älterer Meister erinnert.

Nicht alle Maler dieses Genres wagten sich jedoch so weit, die zarten farbenprächtigen Blumen nachzuahmen, eine bedeutende Zahl beschränkte sich lediglich auf die Wiedergabe lebloser Objekte, eines Bechers oder Pokals, neben einigen Hummern, Citronen und Fischen, oder noch unbedeutenderer Gegenstände, diese aber mit der größten Naturtreue, bis zur Täuschung darstellend. Der bekannteste von ihnen ist Willem Klaasz Heda aus Harlem (geb. 1594, gest. 1678), der mit Vorliebe einen silbernen Pokal, eine Tasse mit Citronen und derlei darstellte.

Willem Kalf (1630—1693) und Pieter Roestraten (1627—1698) wählten dieselben Objekte zur Darstellung.

Das Außerordentlichste auf diesem Felde leisteten jedoch einige Maler, die nur ausnahmsweise sich darin versuchten. So Christoph Paudiß, ein Schüler Rembrandts, von dessen

Hand einige Stillleben existieren, die in ihrer Naivetät einen ganz unsäglichen Zauber entfalten; auch Samuel van Hoogstraten malte derlei Vorwürfe, und Rembrandt selbst versuchte sich darin mit außerordentlichem Erfolge.

Andere Maler wählten die Darstellung toter Fische ausschließlich zu ihrem Felde und hierin sind Abraham van Beyeren, Jan van Duynen und insbesondere J. Gillig als mustergiltig und unübertroffen zu nennen.

XII. Die Epoche des Verfalls.

Gerard de Lairesse, Adrian van der Werff, Cornelis Troost ꝛc.

Wie aus dem vorstehendem deutlich wird, hat die holländische Schule auf allen Gebieten der Malerei mustergiltige Schöpfungen hervorgebracht. Nur im Historienbilde und in dekorativen, mythologischen und allegorischen Szenen sind ihr andere Schulen überlegen, und in der Darstellung historischer Ereignisse wird sie von der Malerei der Gegenwart übertroffen; alle anderen Gebiete aber hat sie in unübertrefflicher Weise behandelt, ja eine ganze Reihe von Stoffen der Kunst erschlossen und zugleich erschöpft. Die Porträts der holländischen Schule sind durch ihre geistvolle Charakteristik, durch ihre lebenswahre Darstellung die bedeutendsten Leistungen auf diesem Gebiete, und die berühmtesten Arbeiten von Titian und Velasquez finden in den Schöpfungen Rembrandts und einer langen Reihe hervorragender Porträtisten ihr Gegengewicht; die Landschaftsmalerei, das Genrebild, das Stillleben, sind ihr eigentümlich und wurden von ihr für alle späteren Epochen mustergiltig geschaffen.

Wie sehr auch die Kunst der Gegenwart sich bemüht, dem Talente neue Bahnen zu eröffnen und neue Manieren zu erfinden, — es giebt keine, welche nicht in der holländischen Schule bereits ihr Vorbild fände. Eine genaue Kenntnis der einzelnen Indi-

vidualitäten ermöglicht den Schöpfungen der modernen Kunst gegenüber, fast jederzeit auf jenen Meister hinzuweisen, der eine heute neu erscheinende Richtung bereits 200 Jahre früher betreten hat. Die holländische Schule hat im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht, der nicht mehr überholt werden konnte und es ist nichts natürlicher als daß auch zu Ende des 17. Jahrhunderts ein Rückschlag eintrat. Sie konnte unmöglich mehr vorwärts gehen und da ein Stillestehen undenkbar ist, mußte ein Rückschritt eintreten.

Der brach auch unaufhaltsam herein und wir hatten schon im Laufe unserer Darstellung Gelegenheit, wiederholt anzudeuten, woher er kam.

Ununterbrochen regte sich in den Holländern ein Trieb, ihre nakte, derbe, urwüchsige Kunst zu verbessern und zu veredeln. Scharenweise gingen die Maler nach Rom, um dort das angebliche Heil zu suchen und das Ideal der Kunst zu finden. Wir haben bereits die entnervenden Einflüsse kennen gelernt, welche dieser Wahn im 16. Jahrhundert äußerte und ganz ähnlich wirkte er auch jetzt um 100 Jahre später; hatte er aber damals wenigstens den Erfolg, den holländischen Maler auf anatomische Studien hinzuführen, so fiel jetzt auch dieses Moment fort und das Resultat dieser abermaligen Reaktion ist gleich Null.

Sie ging hauptsächlich von der französischen Akademie aus, einem Institute, welches im Jahre 1648 in Paris gegründet wurde und sich in den 200 Jahren seines Bestandes als eine, die Kunst in ihrer Entwickelung eher hemmende als fördernde Anstalt bewiesen hat.

Sie propagandierte und befürwortete natürlich das Studium der Antike, und förderte jene Meister, welche in dieser das Ideal der Kunst erkannten. Die Natur ward verpönt, und wenn je ein Naturalist Akademiker werden wollte, konnte er es nur auf dem Umwege über Rom werden. Da die Akademie ein einflußreiches Staatsinstitut war, kann man ihre nachteilige Wirkung auf die künstlerische Entwickelung nicht streng genug beurteilen.

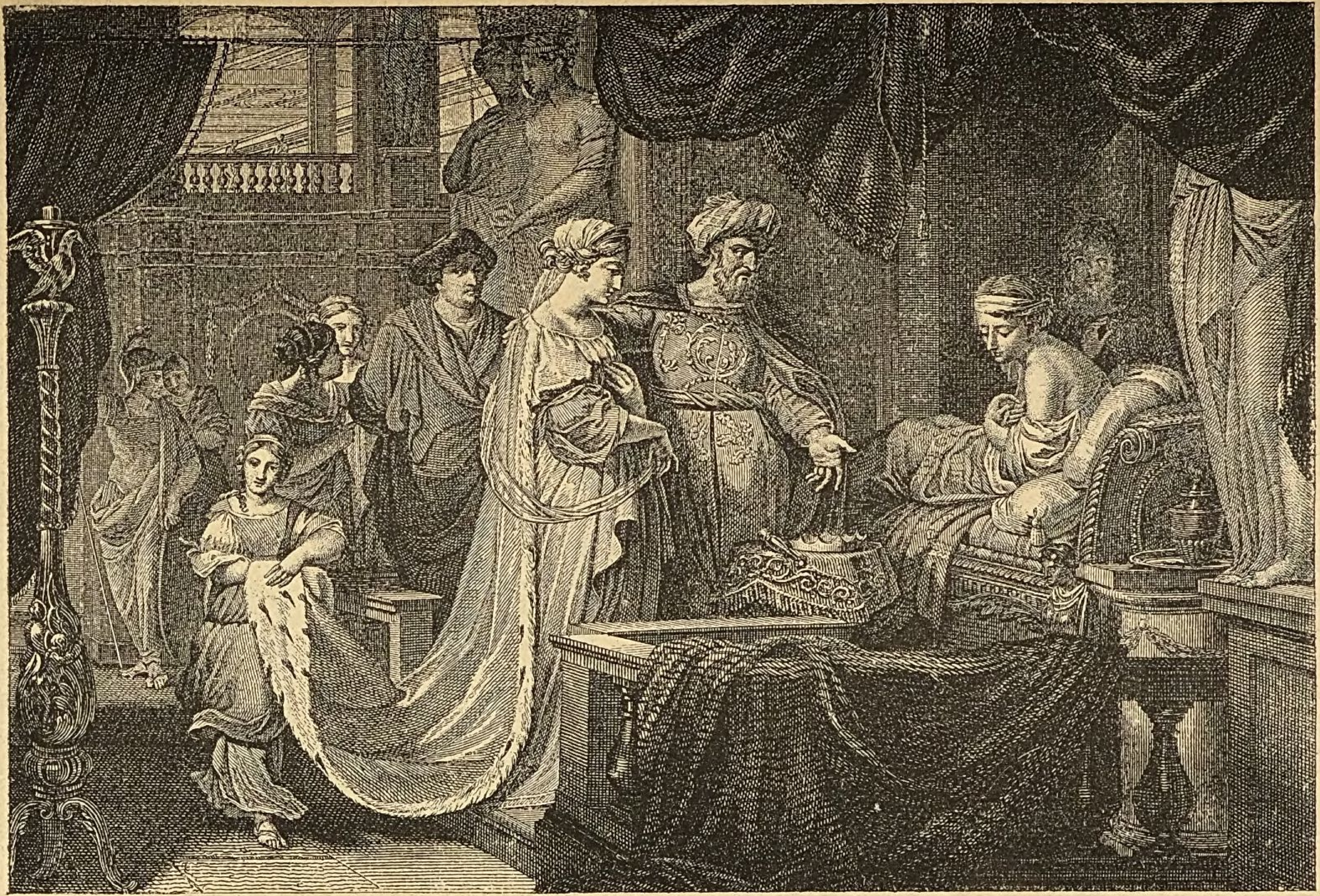
Die Holländer aber hatten nichts dringenderes zu thun, als die französische Akademie in vielen kleinen Akademiechen nachzuäffen und gegen Anfang des 18. Jahrhunderts erfreuten sich alle größeren holländischen Städte bereits solcher Kunstschulen, deren Gebahren gegenüber den alten, naiven aber ersprießlich wirkenden Meisterschulen ein geradezu lächerliches genannt werden muß. Damit hatten die Meisterschulen, die Ateliers, in welchen sich künstlerische Traditionen Jahrhunderte hindurch vom Lehrer auf den Schüler fortgeerbt hatten, ihr Ende.

Den verderblichsten Einfluß übte hier ein Maler, dessen ostentatives Auftreten gegenüber der bescheidenen Erscheinung der alten Meister wie ein Parodie erscheint. Der blinde Gerard de Lairesse ward der Lehrer der nunmehrigen Malergeneration.

Gerard de Lairesse (geb. zu Lüttich 1640, gest. zu Amsterdam 1711) war ein Schüler seines Vaters Renier und das Bertolet Flemale zu Lüttich; er kam jung nach Holland, begab sich zuerst nach Herzogenbusch, dann nach Utrecht, später nach Amsterdam, wo er für den Kunsthändler Gerard Ulenburgh arbeitete. 1684 war er Mitglied der Gesellschaft Pictura im Haag. Im Alter von 50 Jahren erblindete er und beschäftigte sich fortan mit Vorträgen über die Kunst, welche auch gesammelt unter dem Titel „Het groot schilderbock“ im Jahre 1707 erschienen. Er malte zumeist historische, mythologische und allegorische Sujets, imitierte Poussin und genoß die Gunst des Kurfürsten von Köln und Brandenburg. Für Gottfried Bidloos Werk: Anatomia humani corporis (1685) lieferte er die Zeichnungen zu den 107 Tafeln, die jedoch nichts weniger als korrekt sind. Seine Schüler waren seine Söhne Jan und Abraham de Lairesse, Jacob van der Does, Ottmar Elliger und Jan Goree.

Als seine bekanntesten Arbeiten sind zu erwähnen: Apollo und die Musen (1659), das Fest des Priapus (1660), Frauen in einer Landschaft (1661), sämtlich in Dresden. Charakterstisch für seine Auffassung ist ein Porträt im Museum zu Amiens

Fig. 70.



Gerard de Lairisse. Seleucus und Stratonike.

(1671), welches die Herzogin von Cleve in antiker Kleidung neben ihr Amor und die Abundantia zu ihren Häupten vorstellt. Eine spätere Arbeit ist Seleucus Trennung von Stratonice (1673) ein ziemlich bekanntes Bild. Es existieren von ihm auch zahlreiche Radierungen, meist Kompositionen derselben Art wie seine Gemälde. Seine Bilder haben sich schlecht erhalten und haben stark nachgedunkelt.

Der wichtigste Bannerträger Lairesses, der aber ein weit größeres künstlerisches Talent besaß und über bedeutenderes Können verfügte, war Adrian van der Werff, der geschätzteste und am teuersten bezahlte Maler seiner Zeit. Geboren nächst Rotterdam in Kralingen-Ambacht, 1659, war er ein Schüler von Cornelis Picollet und später von Eglon van der Neer — in der That aber nur die lebendige Illustration der Grundsätze Lairesses. Er fand in den größten Kunstmäcens seiner Zeit, dem Herzoge von Braunschweig und in Johan Wilhelm, dem Kurfürsten von der Pfalz warme Bewunderer.

Er suchte das künstlerische Ideal in einer Verquickung der rafaelischen Formen mit jenen der Antike und wenn eine derartige Verschmelzung zu einem künstlerischen Resultate führen kann, so hat er es unstreitig erreicht und verwirklicht. Seine Figuren sind nicht ohne Grazie, aber geleckt bis zum Überdruß und durch und durch unwahr. Die größte Anzahl seiner Werke besitzt die Pinakothek in München, aber auch in anderen Sammlungen ist er keine seltene Erscheinung.

Sein Bruder Pieter (1665—1718) kopierte seine Werke und unterstützte ihn in der Vollendung derselben.

Als seine Schüler nennt man Hendrick van Limborch (1680—1758), von dem sich im Louvre, und Jan Philips van Schlichten (1681—1745), von dem sich in der Pinakothek in München Arbeiten erhalten haben. Zu dieser Gruppe gehört noch Arnold van Boonen (1669—1729), ein Schüler Godfried Schalkens, dessen manierirte Lichteffekte er nachahmte, und sein Schüler, der Maler und Bilderhändler Philip van

Fig. 71.



Adriaen van der Werff. Der Tanz.

Dyk (geb. zu Amsterdam 1680, gest. in Haag 1752), der in Amsterdam, Haag, Middelburg und Kassel, wo er im Dienste des Landgrafen von Hessen stand, arbeitete. Er ist ein glücklicher Nachahmer A. v. d. Werffs. Seine Kompositionen sind bis zum Überdruß süßlich, aber gefällig in den Formen. Seine bekanntesten Bilder sind Abraham der die Hagar empfängt und die Verstoßung der Hagar, beide im Louvre.

Sein Schüler Louis de Moni (geb. 1698 zu Breda, gest. zu Leyden 1771), der zuvor bei van Kessel und Bizet lernte, begleitete Ph. v. Dyk nach Kassel. Er ist ein schwacher Nachahmer Gerard Dous.

Als ein für die Verfallszeit charakteristischer Meister ist Cornelis Troost (geb. zu Amsterdam 1697, gest. 1750) zu erwähnen, den die Holländer nicht ohne Hyperbel als ihren Hogarth bezeichnen, doch kann man seinen harmlosen, oft läppischen Witz nicht leicht mit der beißenden Satire des berühmten Engländers vergleichen. Seine Sittenbilder, meist Kreidezeichnungen oder Pastell- und Guachemalereien behandeln zumeist Szenen holländischer Perückenkomödien. Er war ein Schüler Arnold Boonens und steht als Künstler ungefähr auf der Höhe eines besseren Illustrationszeichners. Das Museum in Haag besitzt eine reiche Kollektion seiner Werke.

Es sind wenige Maler, die noch eine spezielle Erwähnung verdienen würden. Carel de Moor, ein angeblicher Schüler Gerard Dous, war ein guter Porträtist für jene Zeit, aber kleinlich und geleckt in seiner Manier; Jacob de Witt (1695 bis 1754), der Marmorbasreliefs bis zur Täuschung imitierte und eine gewisse Virtuosität in der Darstellung nackter Kinder erlangte; ferner der Porträtmaler Jan Moritz Quinkhardt (1688 bis 1772), auch Schüler Arnold van Boonens und vielleicht noch Dirk Langendyck (1748—1805), ein Schüler D. Bischops, der militärische Szenen malte, sind die wichtigsten, die sich noch über die alltägliche Mittelmäßigkeit und die trostlose Ideenarmut emporheben.

Wenn die holländische Schule in den letzten Dezennien wieder einige Talente hervorgebracht hat, so verdankt sie dieselben nur dem endlichen Abschütteln der akademischen Traditionen und der allmählichen Rückkehr zum Studium der Natur, von welchem jene Meister ausgingen, welche den Grund zu ihrer Blüte legten; aber in der Nachahmung der italienischen und französischen Muster hatten die Holländer allmählich jeden Zusammenhang mit ihren berühmten Vorfahren so vollständig verloren, daß sie im vorigen Jahrhunderte selbst die einfachsten technischen Handgriffe nicht mehr kannten, welche gerade ihre Vorläufer zu so hoher Meisterschaft ausgebildet hatten. Eine eingehendere Behandlung dieser Epoche bis auf die jüngsten Tage wäre nur eine ermüdende und höchst undankbare Aufzählung von Namen, mit welchen auch die besten Kenner der Kunst heute kaum mehr eine bestimmte künstlerische Vorstellung verknüpfen können.

Register.

Druck von Greßner & Schramm in Leipzig.

Im folgenden geben wir die Grundzüge der Einteilung und die Aufstellung der Themata nach einem vorläufigen Plane, der indes auf wohlmotivierten Wunsch der Autoren, sowie für den Fall, daß das Interesse des Publikums eine weiter gehende Detaillierung erwünscht erscheinen läßt, noch mannigfache Veränderungen, Erweiterungen und Ausfüllungen erfahren kann.

Naturwissenschaften.

Astronomie: Erde u. Mond. — Die Sonne, Planeten, Satelliten. — Kometen, Sternschnuppen, Meteorschwärme, Feuerkugeln &c. — Astrognosie und die Fixstern-Astronomie.

Geologie, Geognosie u. Bergwesen: Die Erde als Weltkörper, das Relief der Erde, ihr Inneres, ihre Entstehung. — Die Niveauveränderungen der Erde. — Die Gebirge, ihr Bau und ihre Entstehung. — Die Erdbeben u. der Vulkanismus der Erde. — Die an der Veränderung der Erdoberfläche thätigen Kräfte (Quellen, Flüsse, Eisströme &c.), Ablagerung der Zerstörungsprodukte, Mitwirkung tierischen u. pflanzlichen Lebens. — Die Versteinerungen. „Leitfossilien". — Die verschiedenen sedimentären Formationen. — Geologie von Österreich-Ungarn, Deutschland, England, Frankreich, Amerika. — Die Geologie und ihr Verhältnis zu den übrigen Wissenschaften. — Die Geschichte der Geologie. — Der Ozean u. die Binnenmeere. — Die nutzbaren Mineralien u. ihre Gewinnung (Übersicht des Bergbaues). — Die fossilen Brennstoffe (Torf, Braunkohle, Steinkohle, Anthracit u. Kohlenbergbau).

Physik, Chemie u. Meteorologie: Das Wesen der Körper (Gase, Flüssigkeiten, feste Körper, Krystalle u. die Gesetze der Bewegung, Massenanziehung, Bewegung). — Die Welt der Atome (Bau u. Wesen des Stoffs, Kohäsion, Adhäsion, chemische Anziehung). — Die Luft (Natur u. Eigenschaften der Luft, die Atmosphäre, Luftdruck, Windströmungen, Principien der Ventilation, Luftschiffahrt), die Luft im Dienste der Technik (pneumatische Apparate, Luftpumpen, atmosphärische Eisenbahnen). — Das Wasser (Eigenschaften, Quellen, Bäche, Flüsse, Nebel, Thau, Regen, Schnee, Hagel, Gletscher, künstliches Eis). — Beleuchtungsstoffe. — Das Eisen (Eisenerze, Geschichte der Gewinnung des Eisens, Eisenhüttenwesen, Verarbeitung des Eisens, Stahl). — Die edlen Metalle (Quecksilber, Silber, Gold, Platin u. a., Gewinnung u. Verwendung). — Die unedlen Metalle (Kupfer, Wismut, Kadmium, Blei, Zinn, Zink, Antimon, Arsen, Kobalt, Nickel, Mangan, Aluminium &c.). — Das Glas (Geschichte, Eigenschaften, Fabrikation, Verwendung, Hartglas, optische Gläser, künstliche Edelsteine). — Thon u. Porzellan (das Ganze der Keramik). — Die Nichtmetalle (Schwefel, Phosphor, Selen, Tellur, Chlor, Jod, Brom, Fluor, Sauerstoff, Wasserstoff, Stickstoff, Kiesel, Kohlenstoff). — Salze u. Säuren (Inbegriff der chemischen Fabrikation, Salinenwesen, Soda, Schwefelsäure &c.). — Die natürlichen und künstlichen Farbstoffe (Pflanzenfarbstoffe, tierische Farbstoffe, Mineralfarben, Teerfarben und Überblick über das Wesen der Färberei). — Die Produkte der Gährung (Wein, Bier, Branntwein, Essig, dann Fäulnis und Verwesung). — Die Chemie des täglichen Lebens (Chemie der Ernährung, Nahrungsmittel, ihre Wahl u. Zubereitung). — Pflanzen u. Tierstoffe im Dienste des Kulturlebens (Faserstoffe, Gewebe, Zeuge und ihre Verarbeitung, tierische Häute, Leder, Fette u. Öle und ihre Verwertung). — Elektrizität u. Magnetismus im Dienste des Verkehrs (Telegraphie, Telephonie, elektrische Eisenbahnen). — Das elektrische Licht. — Wärme u. Licht (das Theoretische über Licht u. Wärme als Bewegungserscheinungen u. ihre praktische Bedeutung). — Photographie u. Lichtdruck (das Gesamte über die chemischen Wirkungen des Lichtes). — Das Reich der Töne (der Schall u. seine Gesetze, musikalische Instrumente). — Die Witterungskunde.

Zoologie. Systematik. Reich der Protisten, Protoplasma, Schwämme, Protozoen. — Quallen. Radiata. — Arthropoda: Krustazea, Arachnida, Insekten. — Mollusken. — Fische. — Amphibien. — Vögel. — Mamalia. — Fauna von Deutschland. — Wichtigste Tiere der Polarländer. — Wichtigste Tiere der tropischen Länder. — Entstehung der Varietäten ꝛc. — Systeme. — Morphologie u. Physiologie: Entwicklungs-Geschichte, Funktionen der körperlichen Organe mit Rücksicht auf den Menschen, Stoffwechsel, Lebensbedingungen, natürliches Ende. — Bedeutung der einzelnen Organe, Homologie, Generationswechsel, Ammenzustände, Waffen und Schutzmittel. — Allgemeines: Tiere der Vorwelt. — Entwicklung der jetzigen Fauna aus der früheren. — Tiergeographie. — Tierkunde der Alten und Entwicklung bis zur neuesten Zeit. — Wohnungen, Lebensweise der Tiere. — Das Tierreich im Verhältnis zum Menschen u. den andern Naturreichen. — Der Mensch.

Botanik. Systematik: Grenzen der Tier- u. Pflanzenwelt, Reich der Protisten, Pilze, Algen, Flechten, Moose; Beschreibung und Vorkommen der wichtigsten. — Gefäßpflanzen, systematische Beschreibung, Vorkommen der wichtigsten Pflanzen. — Nutzpflanzen der gemäßigten, kalten u. heißen Zone. — Flora von Deutschland u. Deutschösterreich. — Entstehung der Varietäten, Akkomodation neuer Eigenschaften, Ausbildung der Varietäten, Anpassen der morphol. Verhältnisse an die Lebensbedingungen, Varietät, Rasse, Art, Gattung, Familie, Klasse, Ordnung, Systeme. — Morphologie u. Physiologie: Erste Zustände organisierter Gebilde. Pflanzennahrung u. Aufnahme derselben, Stoffwechsel, Lebensbedingungen, Schutzmittel, Alter, Feinde, natürliches Ende. — Wie wächst die Pflanze. — Wie bildet die Pflanze Blüte, Frucht, Blätter ꝛc. — Vermehrung, Fortpflanzung, Sporenpflanzen, Samenpflanzen, Generationswechsel. — Allgemeines: Pflanzen der Vorwelt. — Entwicklung unserer jetzigen Flora. — Pflanzengeographie. — Pflanzenkunde der ältesten Zeit in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart. — Das Pflanzenreich im Verhältnis zum Menschen u. zu den andern Naturreichen

Medizin. Gesundheitslehre. — Anatomie und Physiologie (Grundzüge).

Historische Wissenschaften.

Geschichte. Ägypten. — Assyrien. Medien. — Persien. — Griechenland. — Rom. — Alexander d. Gr. — Cäsar. — Mittelalter: Oströmisches (Byzantinisches) Reich. — Deutschland bis zur Reformation. — Frankreich. — England. — Kreuzzüge. — Kämpfe der Christen u. Muhamedaner. — Italien. — Neuzeit: Portugal u. Spanien (rückgreifend). — Frankreich. — England. — Holland. — Deutschland. — Polen. — Rußland. — Skandinavien. — Osmanisches Reich. — Dreißigjähriger Krieg. — Siebenjähriger Krieg. — Luther. — Gustav Adolf. — Waldstein. — Friedrich d. Gr. — Kaiser Josef. — Napoleon. — Cromwell u. m. A. — Französische Revolution. — Gegenwart (XIX. Jahrh.): Preußen. — Deutschland. — Frankreich. — Rußland. — England. — Schweiz (rückgreifend). — Skandinavien. — Italien. — Vereinigte Staaten (rückgreifend). — Balkan-Halbinsel (christlich). — Ostindien. — Süd- u. Mittel-Amerika. — Osmanisches Reich. — Persien, Afghanistan u. Turan. — Spanien u. Portugal. — Österreich.

Länder- u. Völkerkunde. Europa: Portugal mit den Azoren. — Spanien. — Frankreich (Norden). — Frankreich (Süden). — England u. Schottland. — Irland. — Belgien. — Holland. — Schweiz. — Italien (Norden). — Italien (Süden). — Deutschland: Der Rhein von Worms an. Elsaß und Lothringen. Baden u. Württemberg. Baiern. Thüringen u. Hessen. Westfalen. Hannover, Oldenburg, Braunschweig. Sachsen. Brandenburg und Provinz

Sachsen. Schlesien. Ost- u. West-Preußen. Posen. Pommern u. Mecklenburg. Schleswig u. Holstein. — Skandinavien: Norwegen u. Dänemark. Schweden. u. Finnland. — Österreich: Alpenländer. Niederösterreich. Böhmen. Mähren u. Schlesien. Galizien u. Bukowina. Istrien u. Dalmatien. Ungarn u. Kroatien. — Balkan-Halbinsel. — Rußland. — Polen. — Asien: Sibirien. — Russisches u. Inner-Asien. — Persien. — Klein-Asien. — Syrien, Arabien. — Afghanistan, Beludschistan. — Ost-Indien. — Hinter-Indien. — Archipel. — China mit Thibet. — Japan. — Australien: Der Australkontinent u. Tasmanien. — Die ozeanische Inselwelt. — Afrika: Marocco. — Algier u. Tunis. — Tripolis u. Inner-Afrika mit dem Tschadsee. — Abyssinien, Galla, Somali, Madagaskar. — Senegal u. Westküste. — Südafrika. — Amerika: Englisch-Nordamerika u. die Vereinigten Staaten (a. Kanada u. die östlichen Staaten, b. die südlichen Staaten, c. der Westen u. Kalifornien). — Mexiko u. Mittelamerika. — Südamerika (Guiana u. Venezuela. Bolivia u. Peru. Chili. Argentinien. Brasilien). — Polarländer.

Kulturgeschichte: Ägypten. — Assyrien, Medien, Persien. — Indien. — Griechenland. — Rom. — China. — Japan. — Völkerwanderung. — Byzantinisches Reich. — Zeit Karl d. Gr. — Das Papsttum. — Entstehung u. Entwickelung der deutschen Städte. — Deutschland zur Zeit der Reformation. — Amerika (Urzustand, Kolonisation, Verfassung, Industrie, Sitten, Gebräuche). — Geschichte der Universitäten. — Frankreich unter Ludwig XIV. — England unter Elisabet. — Spanien unter arabischer Herrschaft. — Blüte der Wissenschaften unter den Kalifen. — Entwicklung des deutschen u. nordischen Mythus. — Die Juden seit ihrer Zerstreuung. — Geschichte der Religionen. — Das XVIII. Jahrhundert. — Das XIX. Jahrhundert. — Die Welt der Slaven. — Geschichte der Erfindungen. — Der Welthandel. — Geschichte der Gewerbe. — Geschichte der Medizin. — Geschichte der Mathematik. — Geschichte des Socialismus. — Geschichte der Heeresbildung u. Kriegführung. — Geschichte des Zeitungswesens. — Die Geschichte des Verkehrs. — Geschichte der Entdeckungen.

Philologie: Die Familie der Sprachen. — Geschichte der Schrift. — Die deutsche Sprache. — Die deutschen Mundarten. — Die germanischen Sprachen. — Die romanischen Sprachen. — Die slavischen Sprachen.

Jurisprudenz: Geschichte des Rechts. — Die wichtigsten strafrechtlichen Fragen unserer Zeit. — Geschichte der Verfassungen. — Der moderne Staat.

Nationalökonomie: Grundbegriffe. — Geschichte.

Philosophie: Geschichte. (Griechische Philosophie. Die Systematiker bis Kant. Neuere Philosophie.) — Geschichte des Materialismus. — Grundzüge der Psychologie. — Grundzüge der Logik. — Entwicklung der Moral. — Geschichte der Pädagogik. (Für die weitere Folge sind Monographien über die hervorragendsten Philosophen in Aussicht genommen.)

Kunstgeschichte: Die Kunst u. die Künste. (Übersichtlich in der Entwicklung ihrer ästhetischen u. technischen Seite beleuchtet.) — Geschichte der Architektur. — Geschichte der Skulptur. — (Der Orient u. die Antike. Wiedergeburt. Michel Angelo. Neuzeit. Ausgrabungen.) — Geschichte der Malerei. (Einleitung. Altertum. Vorklassische Zeit. Klassische Zeit. Italien. Deutschland. Niederlande. Die Gegenwart.) — Geschichte der vervielfältigenden Künste. — Geschichte des Kunstgewerbes. — Geschichte der Musik. — Geschichte der lyrischen und epischen Poesie. (Altertum. Mittelalter u. neuere Zeit. Gegenwart.) — Geschichte des Dramas. — Geschichte des Romans. — Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst. — Geschichte der Oper. (Auch auf diesem Gebiete sind Monographien über die hervorragendsten Erscheinungen des gesamten Künstlerlebens und der Weltliteratur in Aussicht genommen.)